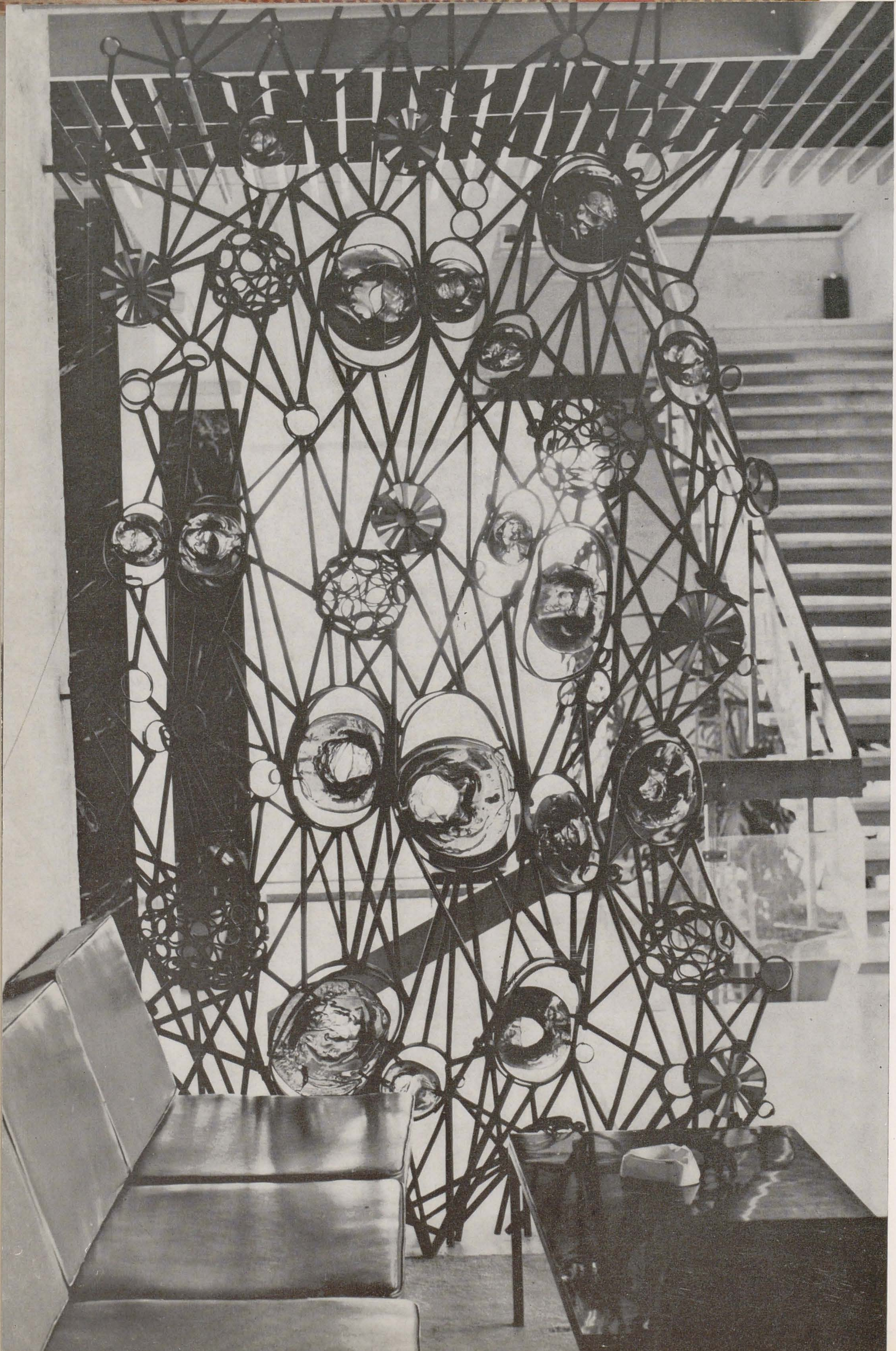
ARTA

4
1969



ARTA

4 / 1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 4 — 1969

Colegiul redacţional:

PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins :

Confruntări internaţionale		2
Cadran		3
VASILE VARGA	Pictura românească în perspectivă europeană (II)	5
	*	
Trienala '69 — Artele decorative		7
PAUL PETRESCU	Spre o configuraţie originală	8
	Convorbire cu domnul Ludwig Schultheiss	10
	*	
ION TĂTARU	Un mare meşter iconar: Ţâmforea	14
ANDRÉ VERLON	Montajul — pictură	18
A. E. BACONSKI	Două motive ale fantasticului medieval	21
RADU BOGDAN	Desenul lui Ioan Andreescu	24
Atelier	Grigore Vasile, Mariana Petraşcu, Ioan Gânju	28
Corespondenţe din Paris:		
M. D.	Salonul ,,Comparaisons — 1969"	34
DENYS CHEVALIER	Natalia Dumitrescu — invitaţie la o călătorie interioară	36
Revista revistelor		37
Agendă		39

Coperta I: MATEI PURCARIU zis ŢÂMFOREA: *Judecata de Apoi* — pictură pe sticlă, 1893 (Colecţia Hrandt Avachian, Bucureşti)

Coperta II: PATRICIU MATEESCU: Decoraţie în metal — Holul restaurantului « Ceahlăul » — Piatra-Neamţ

Coperta IV: RIŢI IACOBI: Tapiserie

Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI, NICOLAE SĂNDULESCU, ION IVAN

Diapozitive în culori: RADU SORIN, NICOLAE SĂNDULESCU, ION IVAN

Prezentare artistică: GABRIEL CONSTANTINESCU

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTER-NAȚIONALE

ECOURI

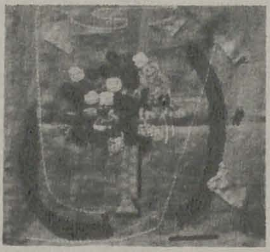
Roma

Academia internațională de litere, știință, artă și cultură « Tommaso Campanella » din Roma a cooptat pe gravorul Fred Micoș, în calitate de membru « honoris causa ». Consiliul de direcție al Academiei i-a acordat artistului român medalia de argint pentru « înalte merite în domeniul gravurii ». O prezentare a artistului (cu date privind viața și opera, reproduceri fotografice după gravurile sale etc.) va apare în al doilea volum din « Convegno internazionale artisti contemporanei », pregătit de Casa de editură « Lo Faro ».

H. H.

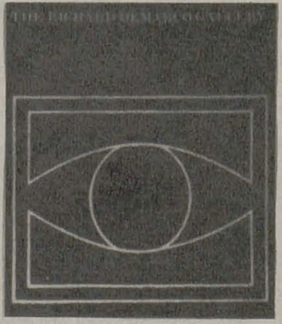
După o ședere de cîteva luni în Italia, pictorul băimărean Mihai Olos a deschis recent la Roma, la galeria « La Feluca », o expoziție de pictură și sculptură. În vitrinele galeriei au fost expuse piese de artă populară românească — ceramică, icoane pe sticlă, cergi etc. Vernisajul, la care au participat personalități ale vieții artistice italiene, s-a transformat, după cum relatează presa italiană, într-un « mic recital de cîntece și dansuri oșenești » prezentat de artist. Expoziția a înregistrat un larg și elogios ecou de presă: «E una dintre cele mai importante încercări europene de a înscrie creația populară în producția artistică contemporană » (« Momento sera »); « Pictor și, în același timp, poet și sculptor, Olos este profund atașat tradiției pămîntului său, dar receptiv la ceea ce se experimentează în general în lumea artei, la ceea ce se plămădește și se dezvoltă zi cu zi » («Il Tempo »); « Arta cea mai modern cultivată și tradiționala artă folclorică se găsesc îmbinate în expresiile picturale ale lui Olos». (« This Week in Rome »).

Paris



Muzeul de artă modernă din Paris — ale cărui colecții sînt alcătuite mai ales prin donații — a anunțat intrarea în patrimoniul său a două lucrări (ulei pe hîrtie) de Margareta Sterian: *La o lectură despre Antarctica* și *Pasărea Phoenix*. Pictorița e cunoscută, de altfel, amatorilor de artă francezi care i-au apreciat expoziția găzduită la sfîrșitul anului trecut de galeria pariziană « Katia Granoff »: o serie de panouri decorative din material textil, executate în tehnici mixte (în fotografie — panoul intitulat *Buchet în vas înalt*).

Edinburg



Apreciată de presa vest-germană drept un eveniment în activitatea culturală a Bauzentrumului hamburghez, expoziția Ion Bițan, Paul Neagu, Riți Iacobi și Peter Iacobi a fost organizată, de asemenea, în Marea Britanie, unde cei patru artiști români au fost invitați de The Richard Demarco Gallery din Edinburg (10 martie — 4 aprilie). Datorită succesului pe care l-a înregistrat, expoziția a fost apoi deschisă la Aberden și Bristol. Comentariile publicate în « The Guardian », « Edinburg Weekly », « The Glascow Herald », « The Scotsman » ș.a. apreciază în mod deosebit această manifestare, relevînd personalitatea fiecărui artist. În cadrul unei emisiuni a posturilor de radio B.B.C., consacrată artei, dl. David Baxendall, directorul Galeriei Naționale a Scoției, a prezentat expoziția în termeni foarte elogioși. În același timp, dl. Douglas Hall, directorul Galeriei Naționale de Artă Modernă din Scoția, și-a exprimat speranța ca țara sa să găzduiască din nou, în cursul anului viitor, o expoziție a celor patru tineri ca și expoziții ale altor artiști români.

Sidney

În luna aprilie, cunoscutele « Bonython Galleries » din Sidney au prezentat publicului australian, în cadrul unei expoziții ample, lucrările de artă recent achiziționate de la artiști europeni. Cu acest prilej a fost expusă compoziția sculptorului Ovidiu Maitec — *Coloana* (sculptură în lemn, 1967), care a figurat în seria de lucrări prezentate de Ovidiu Maitec la ediția din 1968 a bienalei venețiene. Din aceeași serie a făcut parte și lucrarea *Scala* (lemn, 1968), achiziționată de o galerie din Köln.

I. T.

Tel-Aviv

Consemnînd popularitatea de care s-a bucurat pictura Justinei Popescu prezentată recent în cadrul unei expoziții organizate în cîteva orașe din Israel, cronicarul unuia din ziarele din Tel-Aviv spune: « Expoziția are meritul sincerității depline și al spontaneității. Viziunea stenică, nota directă, cordială, de căldură și intimitate, constituie un modest dar autentic mesaj al pămîntului românesc». Pictorița a prezentat 23 de lucrări — peisaje, flori, portrete. Expoziția a fost deschisă mai întîi la Tel-Aviv, apoi la Holon și la Haifa.

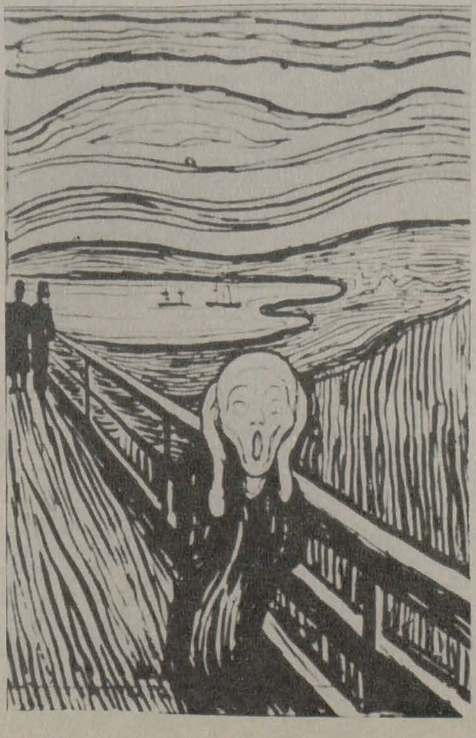
H. H.

C A D R A N

Expoziția pictoriței americane E. Franzheim a reținut atenția vizitatorilor galeriei pariziene André Weill (martie a.c.) printr-un anume « simbolism militant » al picturii, prin caracterul ei de artă angajată, prin tematica inspirată din contemporaneitate. Tablourile *Desfrunzire* și *Zonă demilitarizată*, de pildă, tratează momente dramatice ale războiului din Vietnam, *Puterea neagră* exprimă metaforic conflictul segregaționist din America.

În eseul său « Notă asupra litografiei Camera mortuară » (« Fragmente moderne », 1925), Tudor Vianu atrage atenția, printre primii cercetători pe tărîmul artei și esteticii din țara noastră, asupra lui Edvard Munch, expresionistul norvegian — pictor și gravor — de la moartea căruia s-au împlinit anul acesta 25 de ani. « Vreau să înfățișez — spunea Munch la începutul activității sale — ființe care iubesc, care suferă și care se descoperă în fața lor înșile, ca într-o biserică ». În aceste cuvinte rezidă crezul unuia din reprezentanții de seamă ai expresionismului modern, în a cărui operă « drama de a trăi » nu poate fi separată de « drama de a picta ».

Comemorarea lui Munch a fost marcată, în primăvara acestui an, prin organizarea unei retrospective cuprinzînd uleiuri, desene și gravuri, la Country Museum din Los Angeles. În același timp (martie a.c.), la Muzeul de artă decorativă din Paris a fost prezentată o expoziție cu 97 gravuri de Munch.



« Am înregistrat existența celor din urmă monumente din piatră » — a declarat Bernard Buffet, referindu-se la picturile sale expuse recent la Galeria « Maurice Garnier » (Paris). « Azi nu se mai construiește decît în ciment. Piatra e însă cu totul altfel: ei i-a dat viață munca plină de migală, plină de dragoste, a oamenilor, imprimîndu-i un fel de mișcare fremătătoare pe care o simți în suprafețele aspre, în unitatea blocurilor, în curbele severe dar nu rigide. »

În trecutele expoziții, Bernard Buffet a prezentat cicluri de tablouri pe anumite teme (« Ororile războiului », « Circul », « Paris », « Jeanne d'Arc », « New York » etc.). Continuînd această tradiție, recenta expoziție e consacrată vechilor biserici din Franța. « Mi se reproșează lipsa de fantezie — spune Buffet. Aceasta nu mă supără. Dimpotrivă. Nu caut să fac plăcere oricui, ci să arăt lumea așa cum îmi apare mie. Pictez dintr-o necesitate lăuntrică, pentru că nu mă pot exprima altfel ».

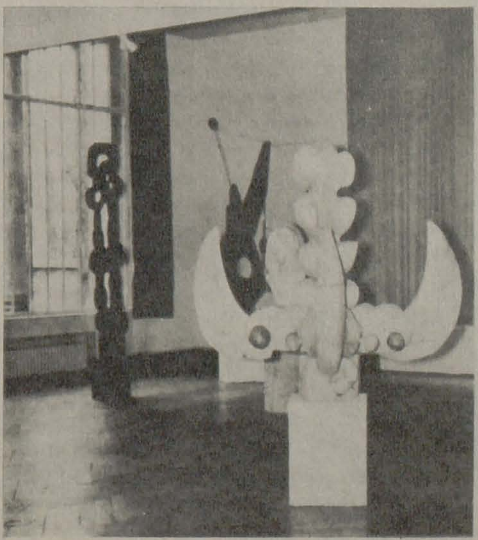
Centrul de artă și cercetări plastice arhitecturale din Paris a prezentat recent în cadrul unei interesante expoziții vitraliile « cinetice » ale pictorului Matu. Recurgînd la un procedeu original, artistul a realizat din bucăți de sticlă ornate cu motive pictate cu mîna, sudate și îmbinate la cald, vitralii etajate. El a obținut, în felul acesta, adevărate vitralii în relief. Prin luminozitatea, strălucirea și calitățile lor picturale, vitraliile lui Matu au fost apreciate de specialiști drept « o strălucită reușită ».

O expoziție deschisă anul trecut la Moscova a avut meritul de a reconsidera și de a pune în valoare opera lui Nikos Piromanișvili (1863—1918), păstrată în colecția Muzeului de stat din Tbilisi. Necunoscut pînă de curînd publicului larg, pictorul gruzin se bucură astăzi de atenția specialiștilor. Consacrarea în rîndul celor mai interesanți pictori naivi de la începutul secolului i-a fost confirmată de expoziția organizată recent la Muzeul artelor decorative din Paris, cu o selecție de 85 uleiuri inspirate din natura, obiceiurile și viața din Georgia.

Cabinetul de stampe al Muzeului de artă din Geneva a organizat în primul trimestru al acestui an o expoziție consacrată cunoscutului gravor francez Jacques Callot (1592—1635). Expoziția a cuprins întreaga operă gravată a lui Jacques Callot. Pentru alcătuirea ei, Cabinetul de stampe a solicitat concursul Muzeului din Nancy, orașul natal al artistului, care păstrează cea mai bogată colecție din opera acestuia.

Muzeul « Mauritshuis » din Haga a intrat în posesia unei opere de Frans Hals, *Băiat rîzînd*. Tabloul, pictură în ulei pe lemn, de formă rotundă, cu diametrul 29,5 cm., provine dintr-o colecție particulară și reprezintă, se pare, pe unul dintre fiii pictorului.

« L'Atelier de Meudon — spune François Stahly, cu prilejul recentei expoziții a atelierului — va rămîne un loc de întîlnire și de schimb de idei, un loc fără frontiere ». Dintre sculptorii care au lucrat aici, cu François Stahly, figurează în expoziția organizată de curînd (din inițiativa « Centrului american pentru studenți și artiști ») sculptorii: Bernardini, Dariel, Dupuy, Gilardi, Hersberger, Jacot, Otani și Vega. Stahly, care conduce atelierul din 1958, a vrut să demonstreze cu această expoziție posibilitățile multiple de afirmare a unor personalități cu orientări stilistice diferite, în condițiile stimulatoare ale activității în colectiv.



La Darmstadt, în Republica Federală a Germaniei, a fost inaugurat de curînd primul muzeu din lume consacrat exclusiv vitraliului. Peste 250 de opere, unele dintre ele de o inestimabilă valoare, ilustrează istoria artei vitraliului de-a lungul secolelor.

Tabloul lui Monet *Terasă la Sainte-Adresse* deținea, pînă nu de mult, recordul în ceea ce privește prețul obținut de o pictură aparținînd impresionismului francez: 6.985.000 franci. Anul trecut recordul a fost depășit de tabloul *Podul Artelor din Paris*, pictat de Renoir în 1868, care a fost achiziționat pentru suma de 7.750.000 franci francezi, de către colecționarul Norton Simon din Los Angeles. Faptul a atras în mod deosebit atenția, cu atît mai mult cu cît lucrarea nu este o capodoperă nici a impresionismului, nici a lui Renoir, ea aparținînd creației de tinerețe a artistului.

« 85 de ani de viață, 60 de ani de pictură, 50 de ani de gravură, 2000 de stampe, 20 de cărți ilustrate ». Cu aceste date și cifre grăitoare consideră Georges Besson că ar trebui să înceapă monografia consacrată cîndva lui André Dunoyer de Segonzac.

Împreună cu Laboureur, care l-a inițiat în gravură, cu Luc Albert Moreau, Cochet și Jacquemin, Segonzac — cunoscut pentru amprenta lirică a peisajelor sale din Franța — este socotit ca unul din gravorii « verlaineni », pentru care « tandrețea » este o trăsătură dominantă. Galeria pariziană Sagot le Garec a realizat o amplă prezentare a gravurii lui Segonzac, în cadrul unei expoziții organizate în cursul lunii martie.

Un grup de studenți au descoperit în nordul Spaniei, lîngă celebrele grote de la Altamira, alte grote tezaurizînd vestigii ale artei rupestre, considerate a fi printre cele mai valoroase și mai interesante din cîte se cunosc pînă în prezent. Situate la aproape 30 de metri adîncime, grotele de la Ribadesella sînt decorate cu picturi de mari dimensiuni, fiecare din ele avînd nu mai puțin de 1,80 m lungime și tot atît în înălțime. Lucrate în roșu și negru, picturile reprezintă: un bizon, șase cai, trei cerbi și doi reni.

Celebra colecție de pictură modernă a scriitoarei Gertrude Stein — bună prietenă cu unii dintre reprezentanții de seamă ai artei contemporane — va intra, după lungi tratative conduse de David și Nelson Rockefeller, în patrimoniul Muzeului de artă modernă din New York. Colecția, care numără printre altele nu mai puțin de 38 de pînze de Picasso și 9 de Juan Gris, va fi expusă, în cursul acestui an, în sălile muzeului. Se crede că prețul total al achiziționării ar fi de aproximativ 6.500.000 dolari.

Sub titlul « Capodopere ale artei indienilor și eschimoșilor din Canada » s-a deschis la Paris, la Musée de l'Homme (12 martie a.c.) prima expoziție de amploare oferită publicului european, cu lucrări inedite aparținînd artei « pieilor roșii » și a vecinilor lor septentrionali. Organizată din inițiativa Societății « Prietenii Muzeului Omului » și cu concursul a 11 muzee canadiene, expoziția a cuprins, în cele două secțiuni ale sale, peste 350 de piese. O varietate de obiecte — statuete, amulete, măști, vase, piepteni din os sculptat, piese de îmbrăcăminte, capete de harpon, corturi, colibe, caiace etc. — selecționate riguros pentru valoarea lor arheologică și artistică, ilustrează convingător cultura materială și spirituală a populațiilor care le-au făurit.

La 26 februarie a.c. ziaristul italian Luigi Grosso cumpăra de la un anticar londonez, cu 45 lire, un tablou semnat « Vincent » și reprezentînd o colibă din Brabant. Era de așteptat ca noul proprietar să întreprindă cercetări în legătură cu paternitatea lucrării, cercetări soldate, se pare, cu deplin succes. S-a constatat, după cum relatează Alan Bowness, într-unul din recentele numere ale revistei « Burlington Magazin », că tabloul este opera lui Van Gogh. Se presupune că tabloul a fost pictat în 1885 și, deși maniera de lucru nu e întru totul specifică, iar corespondența artistului nu furnizează informații precise, nu sînt îndoieli în privința autorului. Executat înaintea plecării lui Van Gogh din Olanda, se pare că tabloul a ajuns în Anglia în timpul ultimului război mondial, adus de o familie de refugiați olandezi. Bowness promite să revină, în paginile aceleiași reviste, cu o relatare mult mai amănunțită.

La *Port Royal* s-a deschis o nouă *Academie liberă de pictură*, sub direcția artistică a pictorului Claude Schurr, regrupînd numeroși elevi ai *Academiei Julian*, recent închisă. Spre deosebire de alte academii, care cuprindeau numai profesioniști, academia de la *Port Royal* oferă acces și amatorilor: sîmbăta și duminica dimineața au loc cursuri speciale pentru neprofesioniști. La sfîrșitul anului critica de artă va decerna un premiu celui mai bun elev al academiei, căruia i se va asigura, de asemenea, organizarea unei expoziții.

La Bordeaux s-a deschis de curînd o interesantă expoziție intitulată *Arta și muzica*. Înscriindu-se pe linia unor preocupări actuale, expoziția are menirea de a releva legăturile dintre diferitele ramuri ale artei, de a atenua sau chiar de a șterge — cum menționează comentatorul respectivei informații, în paginile revistei « Connaissance des arts » — granițele stricte, convenționale dintre ele. Au fost, astfel, expuse numeroase instrumente muzicale împreună cu picturi, sculpturi, desene, gravuri, — datînd din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XX-lea. Tematica lucrărilor este legată, evident, de muzică — scene alegorice, portrete de compozitori și instrumentiști etc. Printre lucrările bine cunoscute au figurat *Cîntărețul din lăută* de Frans Hals, *Chitaristul* de Watteau, *Lecția de muzică* de Boucher, *Orfeu* de Zadkine, bustul lui Lulli de Colignon, bustul lui Glück de Houdon etc.

În aceeași ordine de idei menționăm, de asemenea, organizarea, în septembrie curent, la Bydgoeszcz (Polonia) a unei expoziții internaționale intitulată *Tema muzicală în arta contemporană*.

Editorul parizian Daniel Gervis a tipărit de curînd, într-un tiraj redus (75 exemplare de lux), « Histoire des brigands », text de Brâncuși și ilustrații de Natalia Dumitrescu.

O notă publicată în « Connaissance des arts » aduce în discuție situația dramatică a templului lui *Borobudur* din Java. Celebrul templu este în pericol de a se ruina. Singura soluție pentru salvarea acestui inestimabil monument al artei orientale — susțin specialiștii — prevede demontarea templului și reconstituirea lui pe un alt teren, pe o platformă de beton. Este, de altfel, și soluția preconizată de guvernul indonezian, care a solicitat, în acest sens, concursul și ajutorul UNESCO.

La Skoplje — orașul iugoslav reconstruit prin efortul și asistența mai multor țări, după distrugătorul cutremur din 1965 — a început de curînd construirea, după un proiect polonez, a unui mare muzeu de artă modernă. Muzeul va adăposti lucrări donate de artiști din numeroase țări. Pînă în prezent, colecția sa numără peste 1800 de lucrări donate de artiști din 30 de țări.

VASILE VARGA

PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ (II)

Arta Renașterii, care a instaurat concepția senzorială a formei, cunoscuse, în apusul Europei, o mare varietate de modalități. Din prelungirile Renașterii nu a lipsit nici tenebrozismul unui Georges de la Tour sau Caravaggio, nici clar-obscurul pictural al lui Rembrandt, nici liniarismul luminos al lui Holbein, Cranach sau Dürer, nici măcar — prin El Greco — ideea unei jumătăți de fertil pas spre stilul picturii bizantine, de al cărei spirit arta occidentală se desprinsese de mult. Aceeași Renaștere, adaptată genului și locului, s-a manifestat și în peisaj printr-un Ruysdael sau Claude Lorrain și chiar printr-un Bruegel sau Bosch.

Toate aceste forme derivate se continuă și se sleiesc pînă la începutul celui de al XIX-lea secol cînd sucombă în modalitatea franceză, prin acel strălucit cîntec de lebădă al spiritului marii Renașteri, care a fost Delacroix, în timp ce clasicismul propriu-zis agonizează în remarcabilul efort de supraviețuire pe care îl reprezintă pictura lui Ingres, pentru a pieri cu totul în academismul fantomatic al unor mărunți meșteșugari cu pretenții, de la sfîrșitul acelui veac agitat.

Direcția fusese imprimată adînc și, înainte de-a dispare complet în veacul al XX-lea, mai avea să se înalțe o dată, explodînd în acel extraordinar foc de artificii, care a fost impresionismul; prin el, senzorialitatea Renașterii va cunoaște o a doua «renaștere» în termenii vieții moderne. Imensul arc de cerc se închide cu Cézanne, ultimul mare renascentist; ecourile lui nu vor mai supraviețui decît sporadic, la realiștii veacului al XX-lea.

Renașterea a contrapunctat, în lumea occidentală pozitivistă și activă, ideea orientală a ameliorării ființei umane — prin eradicarea datelor ei senzoriale, în favoarea unei existențe spirituale temporale și extratemporale — , mutînd punctul de greutate de pe primatul spiritului, prin mortificarea materiei, pe acordul dintre simțire și rațiune, atît de mult visat de filozofia greacă. Răsăritul va cunoaște o artă radical diferită de aceea a Occidentului. Ajunge să comparăm temele similare din arta bizantină și din cea a Renașterii pentru a vedea contradicția de fond între viziunea occidentală de artă și cea orientală, bazată pe ideea sublimării laturii materiale a vieții, în termenii spiritualului. Dacă expresia ochilor Madonelor în slavă ale lui Murillo sau a Magdalenelor lui Rubens este extatică, în subiectul reprezentării lor (deci, dintr-un anumit punct de vedere, în forma lor) modalitatea acestei reprezentări este în contradicție flagrantă cu spiritualitatea temei alese (altfel zis, a conținutului). În schimb, pictura lui Rubliov, de pildă, ușor sentimentalizată, poate chiar ușor senzorializată (ceea ce îi dă un farmec deosebit), rămîne totuși credincioasă, în spiritul ei, conceptului fundamental al artei bizantine originale, infinit de departe de modalitățile estetice ale Renașterii.

Pentru regiunile din răsăritul Europei, stilurile locale ale artei bizantine rămîn pînă tîrziu, către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, singurele moduri de-a concepe estetica unei imagini. Cu toții, foarte creștini în formă, chiar atunci cînd nu erau evlavioși, bogații și puternicii acestor locuri, prin a căror mijlocire materială se putea întreține o artă vie, și-au cuprins întotdeauna

gustul în datele acestei estetici, perpetuată de amintirea strălucirii imperiului lui Constantin și de veleitatea secretă de a-l restaura, sau de a-i menține măcar amintirea. O artă privată, care să fi avut ocazia sau dorința de a ieși din canoanele tradiționale, nu a avut posibilitatea și poate nici nevoia să existe aici. Ea a continuat să trăiască așa cum a putut, în cuprinsul acestor canoane, îmblînzite de cantonarea la un nivel mai scăzut a rigorii dogmatice originare. Iar pătrunderea academismului în secolul al XIX-lea a fost o inovație străină de spiritul acestor locuri, în contradicție cu structura sufletească a locuitorilor de aici, forjată de multe secole de adaptare la spiritualitatea răsăriteană, pasivă în aparență, dar care implica adesea o activitate interioară extrem de vie și nuanțată. Ieșirea din claustrarea în spiritualitatea răsăriteană și orientarea întregii noastre vieți în direcția unei activități de ordin mai practic a fost, fără îndoială, consecința mersului înainte al istoriei. Nu a fost desigur o simplă modă adoptarea într-un ritm atît de grăbit și în proporții atît de masive a tipului de instituții, a artei, a moravurilor, a vestmîntului, într-un cuvînt a stilului de viață occidental, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, deși o filtrare discretă și măsurată a influențelor apusene începuse cu mult înainte. Era regăsită o Europă de care nu au fost niciodată străine aceste locuri, dar de care au fost despărțite prin dubla forță religioasă și politică predominantă aici. Fondul adînc al structurii sufletești rămîne însă același; conservat în forma răsăriteană a artei și culturii, el va făuri și de acum înainte accentul particular al noii arte, care va păstra în continuare caracterul sublimat al vieții senzoriale, cu toată adoptarea efectelor tîrzii și diverse ale spiritului Renașterii. Un Rubens, un Courbet nu ar fi fost posibil aici, iar arta care s-a produs în aceste locuri a păstrat totdeauna acest caracter de umanitate potolitoare a extremelor — mă refer atît la rigoarea abstractă a bizantinismului, cît și la excesele senzorialismului occidental. Tocmai în aceasta vedem o constantă a ceea ce este caracteristic picturii românești. Și poate tot aici va fi fiind și una din cauzele tipice care i-au ținut pe pictorii români departe de manifestările extreme ale acestui senzorialism, fie el de factură academică, realistă sau impresionistă. Devenită laică prin puterea afirmării spiritului de libertate a individului și a adoptării unui mod de a vedea lumea care trecea drept modern, pictura românească a rămas în străfundul ei cu dorul transpunerii vieții materiale în planul unei spiritualități îmblînzite prin suflet — dor care se poate ghici chiar și la Grigorescu și Andreescu — dar care, începînd cu Luchian, se poate citi limpede în pictura celor mai dotați artiști de aici. Chiar și la Tonitza, care pare a fi cel mai senzorial dintre pictorii români moderni, se poate constata această nevoie de transpunere a datelor materiale ale realului în termenii unui subiectivism decantat, păstrînd în adîncul lui amintirea și dorul epurării de tot ceea ce este exces și întemeiat pe simțul unei măsuri, al unei înțelepciuni și, totodată, al unei blîndeți foarte caracteristice. Iată de ce mi se pare că pictura românească, spre deosebire de altele, cuprinde în ea pecetea unei cuviințe, a unei blîndeți, a unei sublimări care îi este proprie și care o deosebește de alte școli de pictură.

Artele Decorative

— la cumpăna între unic şi multiplu; invenţie formală şi utilitate socială

Putem vorbi cu deplin temei de multiple afirmări în domeniul artelor decorative. Putem vorbi de o creştere a ponderii lor în ansamblul producţiei artistice, de remarcabila dezvoltare a unor ramuri ca tapiseria şi, într-o anumită măsură, ceramica; de un aflux de forţe creatoare spre această zonă; de fenomene interesante în sfera gîndirii plastice decorative.

Putem însă vorbi, cu acelaşi temei, de faptul că arta decorativă continuă să rămînă o artă de expoziţie, guvernată de concepţia unicatului, a formelor şi tehnicilor « nemaivăzute »; de faptul că dezvoltarea acestui domeniu a făcut loc şi diletantismului ori parazitismului.

Este momentul să analizăm care sînt factorii inhibitori, factorii ce împiedică integrarea artelor decorative în dinamica producţiei de serie — menţinînd fireşte creaţia de unicate, al cărei rol nu mai trebuie subliniat. Şi este mai ales timpul să acţionăm, să facem ceea ce trebuie. Pentru a se ajunge la o angajare în direcţia serializării se impun fără îndoială măsuri organizatorice şi stimulative, începînd cu asigurarea bazei tehnico-materiale şi terminînd cu revizuirea atitudinii creatorului faţă de producţia de mare serie.

Revista noastră a examinat în cîteva rînduri situaţia în care se răsfaţă artele decorative; nu s-a clintit însă nimic. Ceea ce ne obligă s-o « luăm de la capăt ».

În legătură cu Expoziţia republicană a artelor decorative 1969, publicăm articolul lui Paul Petrescu şi o convorbire cu arhitectul Ludwig Schultheiss.

Spre o configurație originală

PAUL PETRESCU

Am putea spune că artele decorative românești se află într-un proces de maturizare, marcat, este drept, de reușite inegale, în diferitele ramuri; în ansamblu însă, putem distinge trăsăturile unei școli românești moderne în formare. Se discerne cu ușurință existența a două ramuri majore: tapiseria și ceramica — lesne recognoscibile într-un conclav imaginar al tapiseriei și ceramicii europene și mondiale. Un semn distinctiv al producției românești moderne în domeniul tapiseriei și al ceramicii, așa cum se observa și în expoziția de la Dalles, este puternica, organica ei implîntare în solul plin de seve al folclorului și artei populare, privite nu numai ca surse de inspirație, ci ca adevărate matrice stilistice, capabile să genereze o viziune decorativă specific românească. O subtilă poezie (încorporată mai cu seamă în tapiserii), comunicînd un intens sentiment al naturii, exprimat într-un geometrism de străveche semnificație — iată ce caracterizează, printre altele, o parte din această producție.

De tradiție milenară, cele două îndeletniciri — ale țesutului și olăriei — continuă să se dezvolte pînă în zilele noastre, în cadrul creației populare iar eflorescența actuală a celor două ramuri moderne corespondente atestă legătura lor cu rădăcinile viguroase, dătătoare de infinite sugestii fertile ale tradiției. Expresivitatea cromatică — dominantă a țesăturilor populare — se regăsește, îmbogățită, ca însușire fundamentală în tapiseria noastră modernă, după cum rafinata gramatică a formelor olăriei populare este transpusă în ceramică într-un context în care își găsesc loc și formele noi legate de spiritul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Asemenea elemente conferă tapiseriei și ceramicii românești o configurație originală.

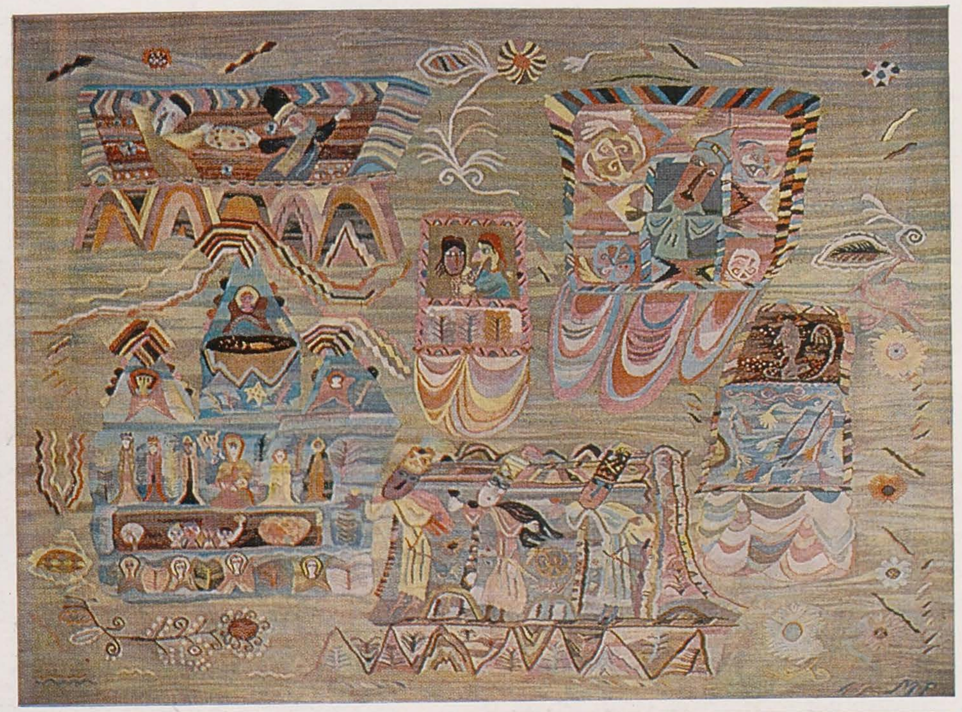
Dacă în aceste două direcții majore, către care s-a îndreptat o parte apreciabilă dintre artiști (nu numai decoratori) s-au înregistrat succese certe, în alte sectoare se constată o anumită stagnare, așa cum ni se pare a fi situația în domeniul lucrului în piele, al sticlăriei și al prelucrării metalelor: de asemenea, în cel al lemnului, unde, după cum se știe, avem o valoroasă tradiție. Poate că aici a intervenit ca factor inhibitor greutatea de a procura material de bună calitate, de esență nobilă, ca lemnul de nuc, de păr sălbatic, de stejar, de frasin sau de ulm. O atenție specială merită să fie acordată faptului că în expoziție au fost prezente trei garnituri de mobilier, pe lingă alte piese izolate. Fiecare dintre ele a fost realizată în altă manieră, una pornind de la mobilierul țărănesc sculptat (Flaviu Dragomir), cu evident succes în interpretarea lui modernă, alta de la mobilierul pictat (Barbu Nițescu), ceva mai puțin reușită dacă ne gîndim la formele neconfortabile ale scaunelor, alta, în fine, de o simplitate geometrică, robustă, dar lipsindu-i nu știu ce pentru a fi elegantă (Popescu Mark și Moldoveanu Emil). Faptul trebuie subliniat cu atît mai insistent, cu cît va trece încă multă vreme pînă cînd o școală sau un sistem de instruire va pregăti proiectanți de forme.

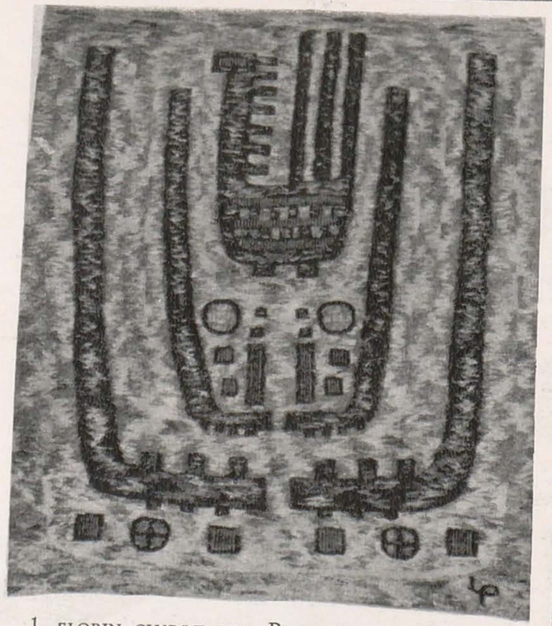
Iată așadar că, fără a avea o pregătire în « industrial design », artiștii care manifestă interes și au aplicație în această direcție pot realiza o proiectare adecvată. În orice caz, prezența artiștilor într-un astfel de domeniu ar trebui să fie stimulatoare pentru industrie care continuă să promoveze produse, în genere, de un gust îndoielnic. Expoziția a dovedit că dorința unităților industriale de a li se pune la dispoziție prototipuri apte de a fi reproduse pe scară mare este realizabilă; firește, aceasta obligă pe artiști la o mai completă asimilare a procedeelor specifice tehnologiei industriale.

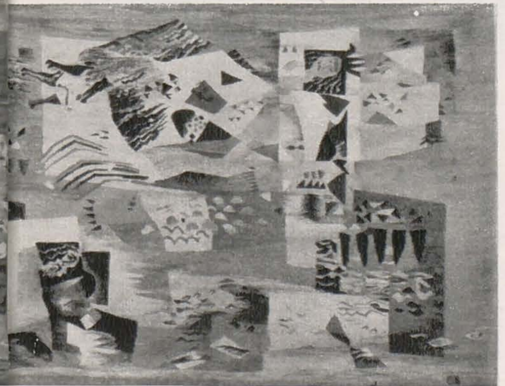
Aici ni se pare a fi de fapt nodul problemei ce confruntă azi artele noastre decorative: crearea — alături de unicat — a unor prototipuri, capete de serie mică sau mare. Un raport optim între cantitatea de obiecte-unicate, destinate a figura în colecții muzeale sau a circula ca atare în rîndurile publicului amator de artă, și cantitatea de obiecte-prototipuri, menite a fi reproduse în modalități tehnice diverse, ar stabili echilibrul de funcționalitate dorit în cîmpul artelor noastre decorative. Or, în ansamblu judecată, expoziția artelor decorative se limita la prezentarea de unicate, preocuparea pentru crearea de prototipuri fiind minimă.

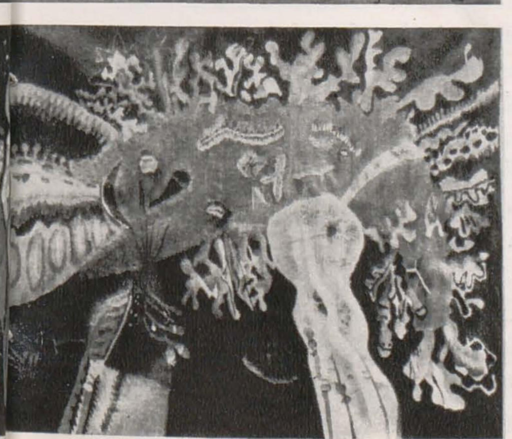
Prin urmare, concomitent cu dezvoltarea producției artistice de unicate, va trebui să se adîncească preocuparea pentru proiectarea estetică a unor obiecte de serie integrate în ansambluri funcționale, operație legată, firește, de introducerea unor tehnologii adaptate proceselor moderne de fabricație. Trebuie să ne orientăm cu curaj, și bineînțeles cu competență, către o gîndire funcțională, realizată sub semnul inițierii în tehnica modernă, capabilă să prelucreze și alte materii prime decît cele tradiționale. Cu un cuvînt, trebuie să asigurăm introducerea și propagarea «industrial design»-ului, dacă vrem să ajungem să oferim publicului nu numai expoziții agreabile de unicate de lux, ci să-l învățăm că fiecare obiect din cele ce-l înconjoară în viața și munca zilnică poate să fie frumos într-un fel nou.

Mai mult decît oricare alt domeniu al creației plastice, artele decorative și aplicate sînt destinate să fie « consumate » în proporție de masă. Raportul producător-consumator în materie de artă este complex și se poate desigur vorbi, în acest caz, de o relație dialectică între cei doi termeni, în sensul că producția obiectelor de artă influențează masa consumatorilor, rolul educativ-formativ al creației fiind evident în materie de diriguire a gustului artistic și a configurării unui fond aperceptiv cu valențe estetice. Cererea pieții va fi deci mereu supusă fluxului de frumusețe creat de artiștii decoratori, frumusețe ancorată în splendida noastră tradiție și înglobată în obiecte-unicate care vor ilustra evoluția artei decorative românești a epocii noastre; această frumusețe va fi însă prezentă și în acele prototipuri de serie mare sau mică, destinate fie producției industriale, fie celei de caracter artizanal, toate trei categoriile coexistînd și răspunzînd unor necesități estetico-funcționale de grad diferit. Actul primordial rămîne și în domeniu serializării, cel al creației artistice, concretizat în proiectarea estetico-funcțională a prototipului. Specializarea artiștilor decoratori se impune ca o necesitate obiectivă a societății moderne, acesteia fiindu-i trebuitoare și neputîndu-se dispensa nici de arta decorativă în sensul unei producții de unicate, dar nici de « industrial design », categorie









3 | 6
4 7 | 9
5 8

1. FLORIN CIUBOTARU: Pomona — tapiserie, lînă
2. LUCREȚIA PACEA: Furcă și pasăre — tapiserie, păr de capră
3. ION STENDL: Laudă vinului — tapiserie, lînă
4. GRAZIELLA STOICHIȚĂ: Reflexe — tapiserie, lînă și borangic
5. VINTILĂ și VIORICA MIHĂESCU: Ia-ți mireasă ziua bună . . . — tapiserie, lînă
6. MIMI PODEANU: Teatru popular — tapiserie, lînă
7. CONSTANTIN BLENDEA: Moment istoric — tapiserie, lînă
8. MARIA ZAMFIRESCU MEȘTERU: Crepuscul — tapiserie, lînă
9. HORTENSIA MASICHIEVICI: Soare roșu — tapiserie, lînă

artistică primind continui şi puternice impulsuri de natură tehnologică, în acord cu dezvoltarea industriei contemporane.

Să nu pierdem din vedere că necesităţile vieţii moderne vor determina mereu mai mult transformarea gustului public, canalizîndu-l spre simplitatea unor forme în care participarea tehnicii va fi esenţială. Astfel, ecoul social al producţiei artiştilor se va amplifica în cercuri concentrice din ce în ce mai vaste; limitata influenţă a unui unicat păstrat într-o colecţie va fi completată de aceea a unor prototipuri, ale căror reproduceri ireproşabile, în serie mare sau mică, vor reverbera în masele consumatoare sclipirile de frumuseţe iscate din gîndul creator al artistului. Rolul artiştilor în noua structură mondială care se crează va fi acela al unei verigi esenţiale într-un proces foarte complex; generînd modelele şi programele destinate reproducerii în serie industrială, ei vor reuşi — prin fructificarea în spirit modern a valorilor tradiţiei — să asigure artelor decorative româneşti, o configuraţie originală — plină de savoare şi de forţă calmă — în viitoarea orchestraţie artistică a lumii.

Convorbire cu Ludwig Schultheiss

În luna martie a sosit la Bucureşti ca invitat al U.A.P. dl. arhitect Ludwig Schultheiss, editor al revistei « Kunst+ Handwerk », membru în « World Craftcouncil ». D-sa a avut amabilitatea să răspundă la cîteva întrebări ale redacţiei în legătură cu impresiile sale asupra Expoziţiei republicane de artă decorativă.

— *Vom începe discuţia noastră cu cea mai firească întrebare posibilă: aţi mai avut prilejul să veniţi în contact cu arta românească?*

— În Republica Federală a Germaniei am avut rareori ocazia de a vedea lucrări de pictură, sculptură şi artă decorativă românească sau obiecte de artizanat produse în ţara dvs. Legăturile personale pe care le am de cîţiva ani cu Uniunea Artiştilor Plastici mi-au stimulat dorinţa de a cunoaşte cît mai mult din ceea ce se crează în România, în aceste domenii. Acum cîtva timp, s-a deschis la Hamburg o foarte interesantă expoziţie a unui grup de artişti români. Ţin să subliniez că a fost o manifestare mult apreciată de publicul nostru. Hamburgul, cunoscut ca un oraş sobru, greu de « cucerit », a primit cu entuziasm această expoziţie. Am fost plăcut surprinşi mai ales de tapiseriile create de Riţi Iacobi. A impresionat faptul că artiştii români realizează lucrări de înaltă clasă. Trebuie să menţionez că şi ceilalţi trei participanţi la expoziţie (Peter Iacobi, Ion Biţan, Paul Neagu), care întregesc armonios acest remarcabil şi reprezentativ ansamblu, au cîştigat stima publicului nostru.

Acum, după ce am vizitat Expoziţia republicană de artă decorativă de la Bucureşti, mi-am dat seama că forţele cu adevărat creatoare nu constituie cazuri izolate în domeniul artei decorative româneşti.

— *Care sînt opiniile dvs. despre arta decorativă românească, luînd ca termen de referinţă Expoziţia republicană din Sala Dalles, pe care tocmai aţi vizitat-o? Este posibilă desprinderea unor tendinţe caracteristice? În sfîrşit, ce sectoare v-au interesat mai mult?*

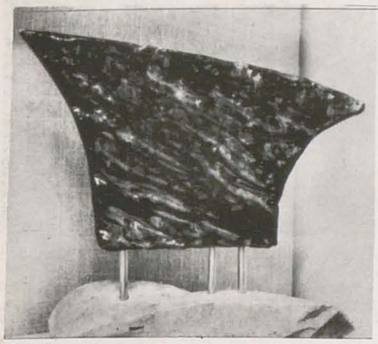
— Constat, în primul rînd, că în cele mai diverse ramuri există puternice impulsuri creatoare. S-a ajuns la o varietate a formelor de expresie, la o diversitate a motivelor cît se poate de semnificative pentru perspectivele creaţiei decorative româneşti. Toate acestea îmi întăresc convingerea că România poate aduce o contribuţie foarte importantă la dezvoltarea artei mondiale.

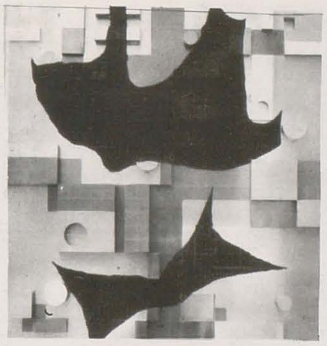
Expoziţia, care se prezintă la un înalt nivel, relevă existenţa a două tendinţe de pătrundere în patrimoniul artei universale: una — prin intermediul valorilor artei populare transpuse în forme moderne; este o orientare legată de « pămînt », de tradiţie. Cea de-a doua tendinţă reprezintă concretizarea unui mod universal de a gîndi şi simţi; ea este expresia unei atitudini creative intelectuale, filozofice aş spune.

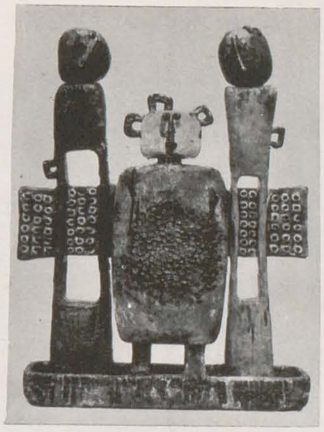
Am văzut aici excelente piese de tapiserie şi ceramică a căror calitate le conferă o valoare internaţională. Ele pot fi considerate, incontestabil, expresii mature ale geniului românesc.

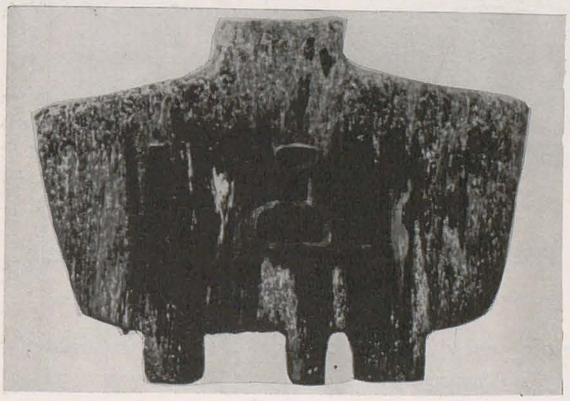
Ţin să spun că tapiseriile mi-au făcut o puternică impresie. Am văzut exemplare foarte reuşite, care mi se par indicate pentru decorarea unor interioare de edificii publice sau particulare. Varietatea în tehnica ţesutului şi diversitatea motivelor dovedesc o profundă cunoaştere şi stăpînire a tuturor procedeelor folosite astăzi în lume. Am observat, de asemenea, că în alegerea culorilor se utilizează cu succes atît coloranţii naturali, cît şi cei chimici.

Am întîlnit lucrări interesante de ceramică arhitecturală, de ceramică destinată ornamentării spaţiilor exterioare, precum şi excelente exemplare din domeniul tehnicii olăritului. Se folosesc diferite feluri de smalţuri şi glazuri,









10	11 | 12	15	18
	13	16	
	14	17	

10. DAN PAROCESCU: Vitraliu — sticlă dublă montată în beton
11. CECILIA STORCK BOTEZ: Velă grecească — ceramică
12. GHEORGHE TOFAN: Proiect faţadă Combinatul Fondului Plastic — aluminiu eloxat policrom
13. PATRICIU MATEESCU: Mistreţ — gresie
14. RODICA MAZILESCU: Vas decorativ — ceramică
15. MARIA VAIDA: Curcan — ceramică, smalţ roşu
16. MIHAELA ŞTEFĂNESCU: Disputa — ceramică smălţuită
17. VASILE CRAIOVEANU: Panou decorativ — ceramică
18. COSTEL BADEA: Eliberarea — ceramică

într-o mare varietate de forme şi culori, în care inspiraţia de factură populară este adesea evidentă. Am remarcat îndeosebi ceramica lui Badea, unul dintre cei mai promiţători artişti români, care, deşi tînăr, posedă o serioasă experienţă. E un artist cu o impresionantă forţă de expresie şi de abstractizare şi am sentimentul că va putea deveni un valoros ceramist pe plan mondial.

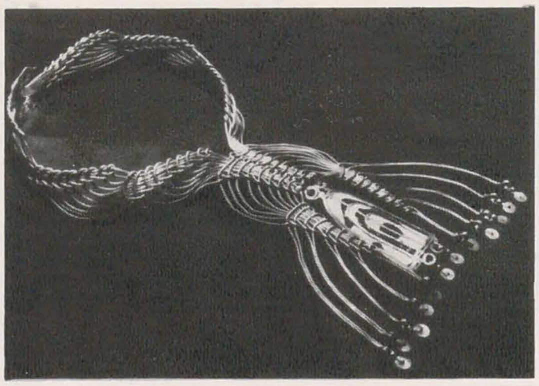
Pe mine personal m-ar fi interesat să văd mai multe exemplare aparţinînd ceramicii de construcţie — dale, plăci pentru ornamentarea pereţilor etc. — care au un rol de seamă în anumite forme ale arhitecturii moderne. Aş putea spune acelaşi lucru şi despre metal.

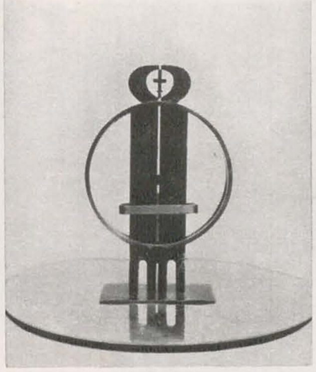
— Dar despre obiectele realizate în lemn? Sau despre alte sectoare ale expoziţiei — de pildă sticla, imprimeurile, bijuteriile?

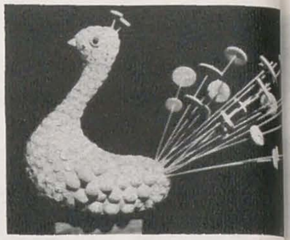
— Vă mărturisesc că am văzut foarte puţine; ştiu că ţara dvs. posedă o înfloritoare economie forestieră şi că există aici multiple posibilităţi de folosire pe scară largă a lemnului ca material decorativ.

Lucrările în sticlă din expoziţia republicană, mai ales obiectele uzuale, mi s-au părut în general frumoase; exemplarele prezentate, şi mă refer în special la cele din sticlă colorată, nu erau suficient de numeroase pentru a-mi da seama de stadiul în care se află acest domeniu. În tehnica sticlei colorate şi în sticlă-beton se pot obţine foarte frumoase rezultate, de mare efect, care pot fi exploatate în decoraţia interioară şi exterioară.

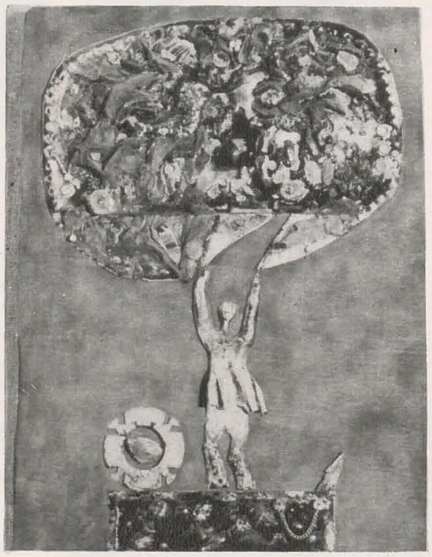
În faţa imprimeurilor, îmi îngădui doar să-mi expun un deziderat: dezvoltarea cît mai generoasă a unor motive interesante din ornamentica naţională, pentru a se marca astfel mai apăsat caracterul specific al modelelor, pentru a ne da cu adevărat posibilitatea să exclamăm: aceste frumoase imprimeuri sînt din România! În ultimii ani ne-am putut da seama că turiştii doresc să cumpere din ţările pe care le vizitează obiecte specifice, care să le amintească de călătoria lor.

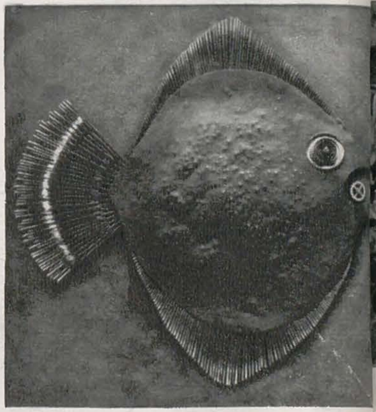






19. RODICA VINCENZ: Imp
artistic
20. FLORICA FĂRCAŞU: Zgă
II — fir răsucit argintat
21. EMILIA WEISS: Familia -
forjat
22. MIREILLE SÂMBOTEANU: P
albastră — lemn şi sfoa





26. RADU STOICA: Pădurea — gresie
27. DUMITRU RĂDULESCU: Pescarul
aramă smălţuită
28. COSTIN IOANID: Călăreţi — ar
bătută
29. EUGEN CRĂCIUN: Peşte metalic
metal şi lemn

Bijuteriile mi s-au părut mai puţin originale, mai puţin surprinzătoare. Expoziţia oferă prea puţin în acest domeniu, cu excepţia bijuteriilor Floricăi Fărcaşu care sînt de nivel internaţional. Cred că este o artistă înzestrată cu foarte multe posibilităţi, care ar fi puse în valoare dacă ar lucra mai ales în metale nobile, în aur şi argint, cu pietre preţioase şi perle.

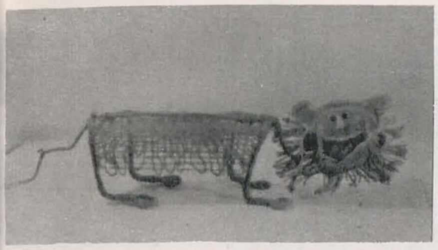
— În expoziţie sînt prezentate şi produse realizate de industria uşoară. Cum apreciaţi aceste selecţii?

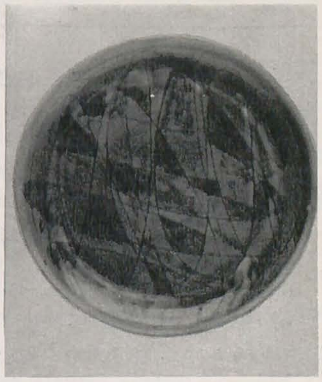
— Lucrările expuse demonstrează că producţia de serie avînd ca punct de pornire o proiectare estetică este într-un stadiu incipient. Puţine forme de sticlă văzute în expoziţie ar da bune serii în producţia industrială. Sînt sigur, însă, că se vor obţine serii mici de o bună calitate. Aceeaşi constatare e valabilă şi pentru ceramică: am convingerea că s-ar putea realiza serii restrînse, care să satisfacă exigenţele consumatorilor. S-ar putea, însă, ca remarcile mele, cel puţin în unele puncte, să aibă un coeficient de eroare; nu mă refer la preferinţele, la gustul meu, ci la faptul că modul de organizare al unei expoziţii cu atît de numeroase lucrări şi soluţiile de prezentare a acestora nu mi-au permis — din păcate — urmărirea unui program, unei anumite ordini, a unei clasificări distincte care să faciliteze informaţia şi posibilitatea unei judecăţi adecvate.

— Într-adevăr, şi nouă ni se pare că viziunea arhitectului-organizator este discutabilă. La redacţia noastră au parvenit unele ecouri care consună cu opinia dvs. Dar părerile sînt împărţite... Şi pentru că a venit vorba de funcţionalitate, am dori să aflăm punctul dvs. de vedere cu privire la situaţia şi perspectivele artelor decorative în epoca noastră.

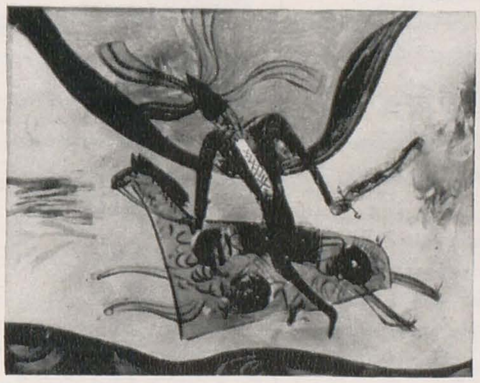
— Se observă azi, în general, o creştere a interesului pentru artele decorative şi pentru realizarea unei cît mai strînse legături între artele decorative şi arhitectură. Artistul colaborează cu arhitectul, începînd chiar din stadiul de proiectare, în vederea elaborării unei concepţii comune, de ansamblu, în care ambele momente ale creaţiei — arta şi arhitectura — să fuzioneze într-un tot unitar şi armonios. În multe ţări — nu pretutindeni — se stabilesc programe în care se stipulează ca un anumit procentaj din investiţiile afectate unei construcţii să fie consacrate operelor de artă, elementelor decorative.

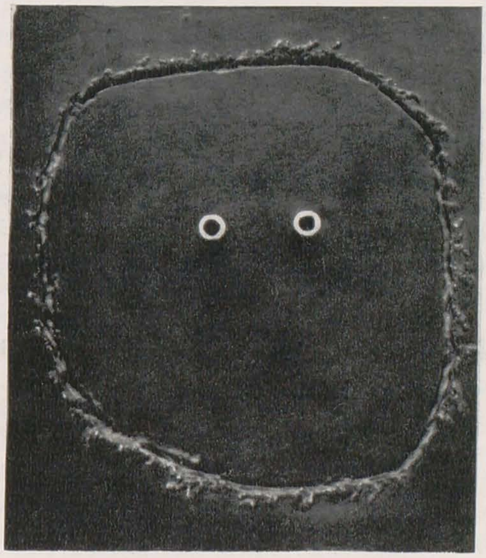
Constatăm, însă, aproape pretutindeni o intensă aspiraţie spre viaţa de





23. IONELA MANOLESCU: Pisică cu clopoţei — sfoară cu cînepă
24. FLAVIU DRAGOMIR: Vase — gresie
25. DUMITRU VOICU: Platou decorativ — faianţă, angobe, sgrafitto şi glazură colorată





ULIAN TEODORESCU: Pasăre — aramă
ICOLAE GROZA: Strămoş — pictură pe sticlă
ORIN DIMITRIU IORMEANU: Portret — metal
ONELA MANOLESCU: Rosinanta — lemn

interior, spre liniştea căminului. S-ar putea ca această mişcare dirijată către interior să aibă un punct de plecare filozofic: omul doreşte să-şi creeze un cadru în care să găsească calmul şi destinderea necesară. De aceea oamenii fac totul pentru ca locuinţa să fie cît mai frumoasă, cît mai confortabilă, căutînd să realizeze o ambianţă plăcută. În ceea ce priveşte cadrul exterior, cîştigă tot mai mult teren tendinţa, latentă încă, de a se ajunge la o modelare artistică a oraşelor; în prezent, în ţările puternic industrializate, se pune accentul mai mult pe descongestionarea traficului, cheltuindu-se în acest scop sume însemnate, ceea ce împinge pe un plan secundar preocuparea pentru latura estetică. Arhitecţii şi urbaniştii au însă conştiinţa că aspectul oraşului va trebui substanţial îmbunătăţit într-un viitor cît mai apropiat.

— În ce direcţie şi în ce modalităţi consideraţi că se poate dezvolta mai favorabil comerţul de artă între diferite ţări? Care obiecte anume din producţia românească de artă decorativă prezintă interes pe piaţa externă în momentul de faţă?

— Partenerii trebuie să cunoască, în primul rînd, cerinţele consumatorilor din ţara importatoare. În economia mondială există astăzi metode moderne de sondare a gustului şi preferinţelor pieţei — denumite cu un cuvînt « marketing » — metode cu ajutorul cărora se poate stabili foarte exact care anume produse de artă decorativă sînt solicitate în ţara importatoare. Ţara care exportă trebuie să caute să furnizeze produse specifice, de bună calitate şi un înalt nivel artistic, prin intermediul unor organizaţii speciale de desfacere. Aplicînd aceste metode am reuşit să obţinem, în ţările vesteuropene, rezultate satisfăcătoare; s-au putut sugera pe această cale diferite date destinate îmbunătăţirii calităţii produselor, contribuindu-se implicit la creşterea exportului. Este un punct esenţial în relaţiile comerciale dintre ţările cu o bogată tradiţie de artă populară şi cele care, deficitare sub acest raport, o importă. Printre acestea se numără şi Republica Federală a Germaniei, unde creaţia populară mai există doar în cîteva mici insule izolate. Or, ţara dvs. păstrează încă vii tradiţii de artă populară. Şi, după cum am observat, şi unele direcţii ale artei culte valorifică aceste tradiţii. Concluziile decurg de la sine. Cred că arta românească se poate impune prin forme de expresie care să poarte amprenta unei viziuni specifice.

Convorbire realizată de OLGA BUŞNEAG

Data nașterii lui Matei Purcariu nu se cunoaște cu precizie. Din registrul de stare civilă pe anul 1906 și din « Protocolomu pentru însînuarea morților pe seama bisericilor ne-unite din Opriea Cârzișóra » (din același an) care consemnează că artistul a decedat la 24 (11) ianuarie 1906, în vîrstă de 70 de ani, reiese că s-a născut în anul 1836. Același act de stare civilă (neconsultat de nimeni pînă la noi) consemnează că Matei Purcariu era fiul lui Ion (Ianoș) Purcariu din satul Oprea Cîrtișoara și al soției acestuia, Floarea din același sat. Pe mama lui Matei Purcariu așadar o chema Floarea și nu Zamfira, cum eronat, pe baza unor informații orale, s-a afirmat mai bine de trei decenii. În numele real al mamei sale, Floarea, trebuie căutată explicația poreclei de Țâmforea: după moartea tatălui său, Matei devine pentru consăteni « Matei Sîn Florii », adică « Matei fiul Floarei », schimbarea apoi a lui Sîn în Țîn și a lui « n » în « m », prin înmuierea sunetului, fiind evidentă. Astfel, Matei Purcariu, fiul Floarei, a devenit Matei Țâmforea. În sprijinul afirmației noastre vine și faptul că în Ardeal, ca și în Moldova de altfel, atunci cînd băieții rămîneau fără tată, erau adeseori numiți cu numele mamei.

Matei Purcariu s-a căsătorit cu Rafira (uneori notată în documente: Rahira), care moare în 1885, în vîrstă de 48 de ani. Din această căsătorie Matei are doi fii, pe Ion, născut la 10 iunie 1869 și pe Matei, născut la 24 ianuarie 1876. După moartea primei soții se recăsătorește cu Salomea Monea, originară din Arpașul de Sus, care moare în 1913, în vîrstă de 78 de ani. Despre fii lui Matei Purcariu se cunosc puține lucruri. Ion, fiul cel mai mare, a practicat o vreme meșteșugul de zugrav de icoane pe sticlă al tatălui său, dar fără darurile artistice ale acestuia. Ambițios, sau poate în pas cu timpul, Ion își semnează operele, uneori cu litere chirilice, alteori cu latine, nu ca zugrav ci ca « pitoru ».

Matei Purcariu a fost un om sărac, cu puțin pămînt, un « mic birnic », cum menționează actul de deces, iar meșteșugul zugrăvirii de icoane pe sticlă nu pare să-i fi adus cîștigurile însemnate pe care le avea Savu Moga din Arpașul de Sus, sat numai la 3 km de Cîrtișoara. A rămas în memoria unor contemporani, și tradiția l-a perpetuat așa, ca un om mic de statură, firav și tăcut, drept, cinstit.

Maica îndurerată, pictură pe sticlă, 1898 (Colecția Muzeului de Artă Populară, București)

Un mare meșter iconar ȚÂMFOREA

Matei Țâmforea a fost unul din cei mai originali și străluciți meșteri de icoane pe sticlă. Dar valoarea artei sale rezidă nu numai în calitățile estetice ale unei impresionante opere, ci și în faptul că exprimă concepția poporului român asupra icoanei și a funcției ei ca obiect de podoabă și de cult.

În înțelegerea poporului nostru sfinții și-au pierdut semnificațiile lor canonice și au devenit, ca și la alte popoare, un fel de zei « lari și mani » protectori, icoana fiind o narație vizuală despre viața și faptele unui asemenea sfînt protector. În întreg răsăritul Europei, încă din secolele XV–XVI, icoana suferă un complex proces de desacralizare, de folclorizare și de îndepărtare de la canoanele erminiilor bisericești; concepția fiecărui popor se materializează atît în structura iconografică a temelor, cît și în stil și factură.

Dintre zugravii cunoscuți de icoane pe sticlă, Matei Țâmforea exprimă poate cel mai pregnant această tendință.

Nu se știe cînd și unde a învățat Matei Purcariu meșteșugul zugrăvitului pe sticlă. Unii presupun că de la Savu Moga, care era cu 20 de ani mai în vîrstă și se stabilise în satul vecin, Arpașul de Sus, dar înclinăm să credem că de la acesta a învățat doar tehnica, deoarece întreaga sa artă de desenator și colorist, concepția sa despre icoană sînt total diferite de ale lui Moga.

Probabil că a început să picteze de tînăr, o icoană (încă incert atribuită lui) fiind datată 1854, iar o alta, o Maică îndurerată, 1858; stilul i s-a format rapid și temeinic, fără oscilații și reveniri. Țâmforea a pictat mult; astăzi avem zeci de icoane semnate de el, din multe mii pe care le va fi făcut. A pictat icoane de dimensiuni mari, sau mici, unele cît palma (am găsit la Cîrtișoara una de 8 × 12 cm). Icoanele mari, de o execuție impecabilă, erau, în multe cazuri, comenzi speciale; pe acestea Țâmforea le semna și data cu grijă. În cele de format mai mic, se simte în execuție, adeseori, graba mîinii, unele detalii lipsesc, coloritul e mai

monoton și mai nearmonios; presupunem intervenția pe alocuri și a unei mîini străine, poate a fiilor săi, poate a vreuneia din cele două soții.

Izvoarele lui Țâmforea au fost multiple. S-a inspirat din miniaturile manuscriselor, din icoane pe lemn, din xilogravuri românești și străine (grecești și rusești în special), din cărți de cult, calendare, litografii etc. Tematica icoanelor sale este uimitor de bogată. Matei Țâmforea nu-i însă un copist, ci un interpret original; el preia tema sau subiectul pe care apoi le amplifică sau transformă după gustul și fantezia sa. Dintr-o serie de gravuri grecești sau de la Epinal, cu tema Judecății de Apoi, el ia schema generală, dar tratarea chipurilor și a detaliilor sau a grupurilor de păcătoși sînt ale lui, amintind prin umorul naiv de scenele similare pictate în bisericile noastre de țară. Țâmforea se dovedește a fi un adevărat maestru în adaptarea și localizarea temelor. Povestitor înnăscut, Țâmforea își plasează narațiunile în mediul familiar al satului românesc. Îl atrag mișcarea, forfota personajelor, omul în plină activitate. În icoanele sale nu vom întîlni aproape niciodată figuri ascetice în atitudini încremenite, hieratice; făpturile lui au ceva viu și febril, uneori de o înduioșătoare naivitate. Are fantezie bogată, suplețe, înclinare de miniaturist către perfecțiunea și expresivitatea detaliului, un gust sigur al compoziției și ritmului. Adesea, în scenele sale, personajele riguros caligrafiate reflectă, în gestica lor, stări sufletești puternice.

Am arătat că Țâmforea a zugrăvit icoane cu cele mai felurite teme, dintre care trei îndeosebi par să fi fost preferate. Este vorba de Maica îndurerată sau Madona jalnică, de Judecata de Apoi și de Sfîntul Ilie.

Date — potrivit obiceiului — ca zestre fetelor cînd se măritau, icoanele cu chipul Maicii care-și jelește fiul răstignit pe cruce erau zugrăvite în toate centrele de iconari pe sticlă. Cele zugrăvite de Țâmforea se disting prin durerea resemnată, de o mare demnitate și noblețe, pe care o exprimă chipul Mariei. Lucrate în nuanțe de negru și verde, cu aur la mantia Maicii și chenar, icoanele au un desen precis și simplu. Dacă pînă pe la 1875—1880 fondul e închis, cu puțin aur — chipul Maicii fiind oarecum mai rigid și sever —, după această dată fondul devine mai deschis, mai luminos, figura apare mai tînără, mai grațioasă, mai plină de feminitate; deasupra capului apar mici ghirlande de trandafiri. Nici o porțiune, cît de mică, din fond, nu e neglijată, totul e acoperit cu detalii, cu flori; folosește mult aur, chenarele interioare sînt mai frumos executate, florile mai armonios distribuite, culorile mai savant armonizate.

În scena Judecății de Apoi, poate ca și în icoanele cu Maica îndurerată, Țâmforea nu are egal în rîndurile tuturor zugravilor de icoane pe sticlă. Pe fonduri uneori deschise, de un alb-roz (amintind de icoanele rusești pe lemn cu aceeași temă), alteori mai închise, cu roșuri grele și brunuri surde, se desfășoară scenele cele mai cumplite ale înfricoșatei Judecăți pe care iconarul o numește astfel, într-o icoană din 1898: « Ziua Judecății de pe urmă sau a doua venire a lui Isus Hristos la înfricoșat urmă și răsplătire anume să hie Judecată și moarte ». Imaginea cuprinde uneori sute de personaje, frumos grupate, « descrise » cu o migală rară, cu un umor naiv și cu o voită tendință moralizatoare.

Sfîntul Ilie e la poporul român un autentic « Jupiter tonans » și mai puțin un prooroc biblic. Scena cea mai uzitată în iconografia ortodoxă, aproape unanim adoptată de iconarii noștri populari, e cea a urcării sfîntului la cer, în căruța sa cu cai de foc. Această scenă, Matei Țâmforea o transformă într-un admirabil tablou decorativ. Artistul nu e constant în tratarea temei; uneori apar patru cai, alteori numai doi, uneori îngerul conduce caii, alteori sfîntul cu biciul de foc în mînă. Fundalul rămîne totdeauna albastru, cu stele albe și roșii; caii sînt roșii — în credința populară fiind « cai de foc » —, admirabil desenați, sfîntul Ilie e un bătrîn rubicond, calm, senin, deloc înfricoșător. Jos, Elisei primește cojocul și-l arată sfîntului Ilie cu un aer de sinceră bucurie și mulțumire. Întreaga icoană e plină de o atmosferă senină, calmă, de o mare candoare și puritate.

Matei Țâmforea nu a fost, după unele opinii, un mare colorist și poate că, într-un anumit sens, există aici un sîmbure de adevăr. Cromatica sa e cea obișnuită la iconarii pe sticlă, fără îndrăzneli ca la pictorii de la Nicula, fără preferințe constante pentru o anume culoare ca la cei din Laz (la care predomină verdele), fără finețea raporturilor tonale ca la un Savu Moga. Țâmforea cunoaște totuși admirabil culoarea și virtuțile ei, dar o subordonează desenului, expresivității plastice a imaginii; ceea ce îl interesează este obținerea efectului dramatic moralizator, transmiterea lui cu maximă eficiență.

Astfel, icoana pe sticlă, strălucit domeniu al artei populare românești, are în Țâmforea pe unul din cei mai interesanți reprezentanți. În icoanele modestului iconar Țâmforea este cuprinsă o întreagă lume; este o expresie înaltă a sensibilității estetice a poporului nostru și a capacității sale imaginative.

ION TĂTARU

Сф. Мареле Мученикѹл
Геѡргїе
1902

Judecata de Apoi, pictură pe sticlă, 1892(?)
(Colecţia Hrandt Avachian, Bucureşti)

Isus Hristos şi viţa de vie, pictură pe sticlă
(Colecţia Hrandt Avachian, Bucureşti)

Sfîntul prooroc Ilie, pictură pe sticlă, 1888
(Colecţia Muzeului de Artă Populară, Bucureşti)

Sfîntul mucenic Dimitrie ucigîndu-l pe uriaşul Lie, pictură pe sticlă, 1884 (Colecţia Hrandt Avachian, Bucureşti)

◀ Sfîntul marele mucenic Gheorghe omorînd balaurul, pictură pe sticlă, 1902 (Colecţia Hrandt Avachian, Bucureşti)

MONTAJUL-PICTURĂ

ANDRÉ VERLON

Autorul acestui articol, pictorul de origine franceză André Verlon, născut la 20 aprilie 1927, şi-a făcut studiile la Paris unde a urmat cursurile academiei Julien. În 1957 îşi pregăteşte o expoziţie de debut, înainte de deschiderea căreia însă toate lucrările sale sînt distruse de un incendiu. Prima expoziţie personală o va deschide astfel patru ani mai tîrziu la München, în Galeriile Klihm.

Am socotit oportună şi instructivă reproducerea articolului * *— la rubrica* Probleme contemporane *— nu atît pentru că explică o concepţie şi o tehnică artistică de un anumit interes, ci în primul rînd pentru considerentul că însuşi faptul unei astfel de elaborări teoretice este semnificativ.*

Artistul timpurilor noi — aceasta s-a văzut încă de la începutul secolului XX — nu este, nu mai poate fi « o pasăre care cîntă ». Secolul XX cunoaşte un accentuat fenomen de « intelectualizare » a artei în sensul convergenţei ideaţiei teoretice şi ideaţiei artistice; de aceea, fie că participă ori nu la o mişcare, artistul modern simte nevoia adoptării sau formulării unui program estetic, integrat în problematica epocii. Şi ni se pare a fi un edificator document al epocii nu numai manifestul care marchează o dată în istoria artei, ci şi modestul act prin care creatorul îşi explică propriile căutări şi justifică o atitudine.

Trăim într-o epocă plină de frămîntări, schimbări şi distrugere, de metamorfoze adînci şi speranţe, de disperare şi încredere. Viitorul nostru este mai nesigur ca oricînd. Trăim între promisiunea unui progres material extraordinar şi ameninţarea unei dispariţii totale. Aceste circumstanţe se reflectă în artist şi în arta sa.

Am fost conştient de aceste contradicţii încă din tinereţe şi am încercat să descopăr mijloacele de a exprima această conştiinţă. Ca urmare, expresia artistică a devenit pentru mine o chestiune esenţialmente spirituală, strîns legată de problemele reprezentării conţinutului (nu e vorba de o problematică a subiectului), prin mijloace şi procedee contemporane.

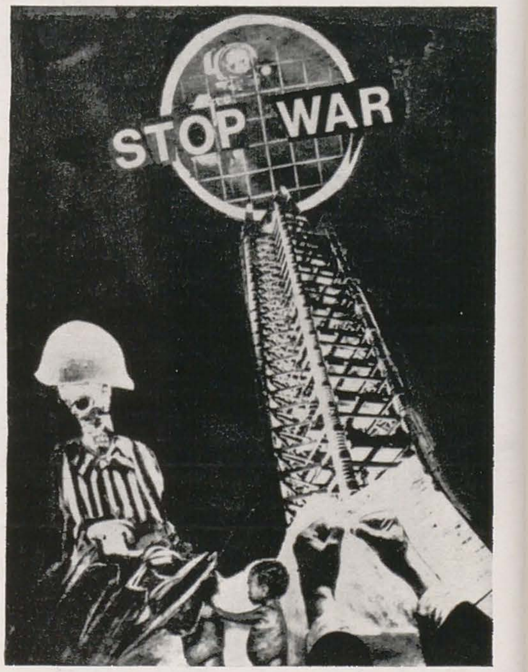
Susţinînd arta nouă, am căutat o formă vizuală de comunicare care să-mi permită prezentarea detaliilor contrastante ale vieţii noastre în termenii simultaneităţii lor în timp. În această epocă, care îmi pare orientată către comunicarea ideilor prin mijloace vizuale, încerc să dau expresie concretă ideilor şi atitudinilor spirituale proprii timpului pe care îl trăim. Intenţia mea nu e numai să scot în evidenţă chintesenţa polarităţii problemelor realităţii moderne: construcţie-distrugere, siguranţă-teamă, civilizaţie-barbarie, mişcare-stagnare etc.; dar şi să dovedesc interacţiunea fundamentală a forţelor contradictorii ale tehnologiei, profitului, fricii, violenţei şi speranţei omului într-o lume mai bună.

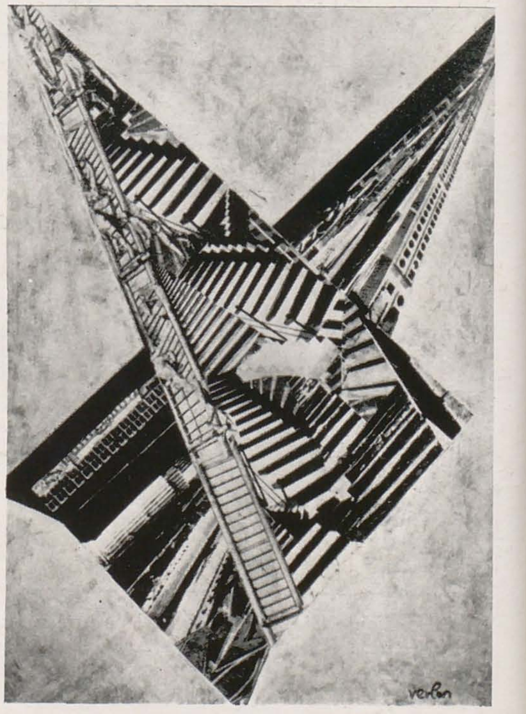
Imaginile pe care le creez îşi ating scopul numai în măsura în care au o semnificaţie universală pentru oameni, numai dacă ele reuşesc să apropie ideile abstracte de lumea reală a vieţii colectivităţii. Astfel, preocuparea mea principală ca artist este destinul omului care se pierde sub influenţa forţelor sociale în lumea de astăzi. Această preocupare m-a condus la căutarea unor formule inteligibile de comunicare cu ajutorul mijloacelor moderne.

I. TEHNICA MONTAJULUI

Inventarea şi aplicarea noilor tehnici de către artişti depinde, fără îndoială, de condiţiile istorice şi sociale ale epocii în care artistul trăieşte ca şi de înzestrarea acestuia, de condiţiile economice şi de mediul său de viaţă. Robert Motherwell a spus: « Fiecare pictor inteligent poartă în mintea sa întreaga cultură picturală modernă ». Aceasta este desigur posibil în era noastră de largă difuzare a informaţiei în mase, prin intermediul tipăriturilor, radio-ului, televiziunii.

Sînt îndatorat acelora care au fost pionierii tehnicilor montajului în arta plastică, fotografie şi cinematograf. În această privinţă am să fac o scurtă trecere în revistă a diferitelor tehnici de montaj care se folosesc.





1. Opriţi războiul! — colaj (1967)
2. Drum spre eternitate — montaj (1959)

* Apărut în revista *Leonardo*, recent înfiinţată.

Montajul în forma « papier collé » (în franceză: « hîrtie lipită ») se leagă de tehnica cubistă a « lipirii » bucăţilor de hîrtie, ziar, cărţi de joc şi alte materiale nepictate, într-o alcătuire picturală. Primii cubişti care au folosit acest mod de a crea tablouri au fost Braque cu tabloul său Compotier et verre, datînd din septembrie 1912 şi Picasso cu al său Vieux Marc, de asemenea din 1912, acesta din urmă aflat în Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris. Urmaşii de seamă ai acestor artişti au fost Juan Gris, Robert Delaunay şi Henri Laurens.

Ar fi însă o eroare să se spună că acei care au inventat formula lipirii ca metodă de lucru în crearea unui tablou au fost cubiştii. Originile acestei tehnici sînt cu mult anterioare. Herta Wescher a reprodus într-unul din articolele ei un papier collé japonez din secolul X. Alte lucrări folosind acelaşi procedeu au fost create în mănăstirile europene din sec. XVIII şi XIX, iar pictorul american John Haberle a lucrat de asemenea tablouri de acest fel în anul 1888.

Formula papier collé a cubiştilor constituia o soluţie esenţialmente plastică, iar elementele folosite erau materiale ca de pildă tapetul care imită textura lemnului sau marmurei. Ele erau utilizate pentru a introduce un contrast faţă de liniile şi formele picturii propriu-zise fără a se urmări o semnificaţie anume privind conţinutul materialului ales.

Fotomontajul (asamblaje ale unor fragmente de fotografii realizate prin lipire sau prin alt mijloc), care m-a influenţat în cea mai mare măsură în lucrările mele, a fost întrebuinţat atît pentru raţiuni practice cît şi pentru realizarea fotografiei trucate, încă de la mijlocul secolului XIX. Tehnica modernă a fotomontajului se datoreşte mai ales lui John Heartfield, Laszlo Moholy-Nagy, dadaiştilor Hanna Höch, Hans Citroen, George Grosz, Raoul Hausmann şi Johannes Baader şi lui Alexander Rodtchenko.

Colajul (termen francez pentru lipire) este rezultatul decupării diferitelor reproduceri plate ale obiectelor ori ale fragmentelor de obiecte şi al lipirii lor laolaltă în scopul realizării unui tablou sau a ceva nou şi neobişnuit. Colajul se referă în primul rînd la tehnica dadaistă a lipirii laolaltă a fragmentelor de fotografii, de ziar, de părţi din cataloage vechi şi de alte materiale tipărite. Fragmentele erau îmbinate prin aplicare de culoare, cărbune, creion sau alte procedee în scopul creării unei noi relaţii între materiale disparate la origine.

Tipică pentru colajul dadaist este utilizarea materialelor tipografice, caractere, semne convenţionale, uneori folosite numai ca mijloace formale de expresie. Mai mult, artişti ca Max Ernst şi alţii nu se preocupau în mod deosebit de organizarea plastică a colajelor lor. Pentru ei conţinutul literar era mai important. În contradicţie cu clasicul colaj-dada, Kurt Schwitters dă colajelor sale, numite Merzbilder, o organizare formală intenţională.

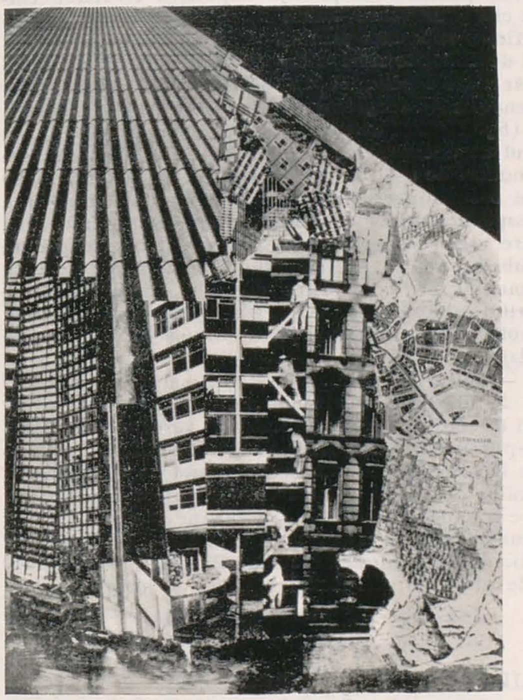
Am fost, de asemenea, influenţat de colajele futuriste ale lui Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carra, Gino Severini şi Giacomo Balla, de colajele suprematiste ale lui Cazimir Malevitch şi El Lissitzky, de construcţiile prin colaj ale lui Vladimir E. Tatlin.

Termenul de asamblaj în sensul folosit astăzi se aplică mai mult reunirii de părţi şi fragmente ale unor forme tridimensionale. Avem de asemenea termenul de pictură combinată care înseamnă combinarea picturii cu objets trouvés (obiecte găsite).

Din lumea filmului, datorez cel mai mult lui Serghei Eisenstein (producţiile sale Crucişătorul Potemkin şi Octombrie), ca şi experimentelor timpurii ale dadaistului Hans Richter.

Viziunea mea personală asupra conflictelor timpului nostru m-a determinat să iau porţiuni din realitatea noastră vizuală şi să le reconfigurez. Această înclinare m-a condus spre tehnica montajului cu variatele ei posibilităţi. Una din cauzele pentru care m-am îndreptat spre tehnica montajului a fost faptul că pictura în ulei tinde să accentueze continuitatea în defavoarea discontinuităţii. Ea îl constrînge pe artist la armonizări, ignorînd în consecinţă aspectele heterogene ale realităţii, confruntarea contradicţiilor formale din viaţă şi efectul de şoc al juxtapunerilor pe care artistul le-ar putea realiza. Abia după ce am părăsit ideea unei suprafeţe acoperite uniform de culoare, a fost posibilă exprimarea naturii dialectice a realităţii.

Consider că tehnica montajului a jucat un rol decisiv aducînd conflictul în sfera artei. Modul meu de a lucra în tehnica montajului poate fi împărţit în 4 categorii.



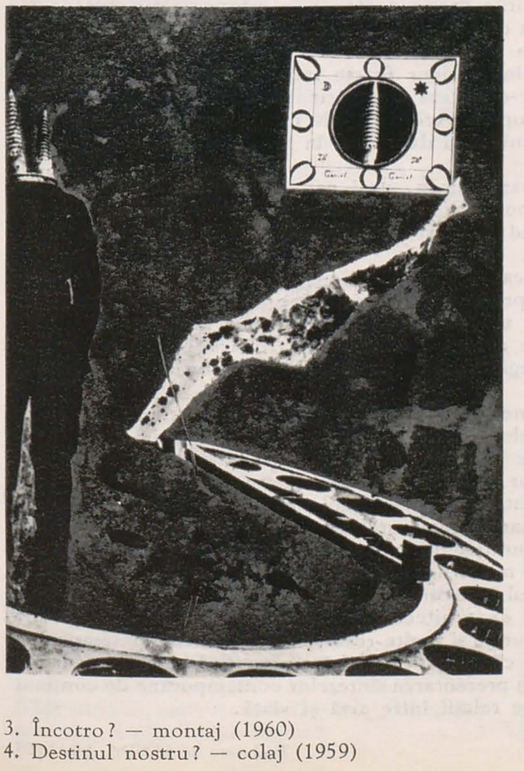
1. Montajul clasic

Primul tip, care poate fi denumit montaj clasic, constă în alcătuirea unei compoziţii din imagini tipărite şi fotografii sau fragmente de fotografii. Imaginile tipărite, în alb-negru şi colorate, sînt decupate din reviste, ziare etc. (fig. 1). Această tehnică, în general, se limitează la colarea hîrtiei pe hîrtie, deşi uneori eu folosesc şi cartonul sau lemnul ca suport al lucrării. Cercetez mult material ilustrat pînă ce găsesc o piesă semnificativă. Uneori, dacă decupajul pe care vreau să-l fac e prea mic, îl măresc fotografic, iar dacă doresc să-l utilizez de mai multe ori, îl multiplic prin acelaşi sistem.

Cu 10 ani în urmă am început să alcătuiesc o arhivă din aceste decupaje, clasificîndu-le pe teme. După doi sau trei ani mi-am dat seama că timpul cheltuit cu alcătuirea arhivelor mele nu-mi mai dă răgazul să lucrez montaje, astfel că într-o zi, disperat, le-am îngrămădit pe toate la un loc.

Acum, cînd încep să lucrez o serie de montaje, sînt obligat să scotocesc în această grămadă de mii de decupaje. Căutarea decupajelor adecvate îmi ia mai multe săptămîni sau luni şi în timp ce fac aceasta am senzaţia că operez fizic asupra lumii. Aventura căutării mă face să pot confrunta într-un mod mai concentrat şi mai continuu diverse materiale imagistice ale trecutului, prezentului şi poate chiar ale viitorului. Lucrez simultan la mai multe montaje separate, de fapt la atîtea cîte îmi permite spaţiul de amplasare al materialelor ce-mi servesc ca suport. Astfel, mesele, pereţii şi chiar perdelele sînt acoperite cu montaje aflate în diferite stadii ale completării lor. Numai cîteva din ele supravieţuiesc ca lucrări finite. Altele, care nu mă satisfac, sînt îndepărtate şi se reîntorc în « arhivă ».

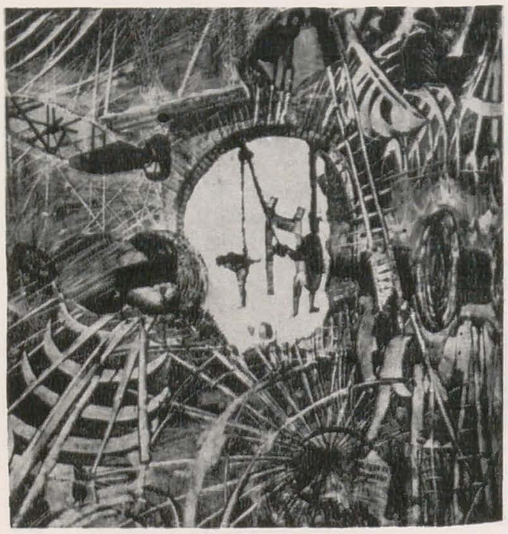
Suporturile montajelor mele sînt formate din hîrtie groasă care, uneori, a fost în prealabil tratată cu guaşă şi clei (fig. 2).



2. Colaje

Un colaj înseamnă, pentru mine, un montaj, aşa cum l-am descris mai sus, cu excepţia faptului că alături de decupajele tipărite folosesc şi alte « piese » făcute de mine, ca: hîrtie colorată, desene, fragmente de litografii, linogravură etc. (fig.3). Lipesc bucăţi din lucrările mele abstracte, informale, în ulei, guaşă, şi desen, printre elementele montajului. Aceasta îmi dă posibilitatea să creez ambianţa de culoare pe care o doresc şi, de asemenea, să scot în evidenţă sau să estompez contrastul dintre părţile montajului (fig. 4).

3. Încotro? — montaj (1960)
4. Destinul nostru? — colaj (1959)



5. Reges et Imperato — montaj — pictură (1962)

3. Montajul-pictură

Numesc o lucrare montaj-pictură atunci cînd ea este o sinteză a mai multor feluri de montaj şi colaj cu alte tehnici ca desen, pictură, fotografie şi gravură. Astfel, în montajul-pictură, tehnicilor de montaj şi colaj le adaug pictura sau desenul aplicat peste piesele pe care le-am lipit pe suport sau între ele. Aceste piese au de cele mai multe ori un caracter fragmentar, ceea ce-mi permite să recurg la pictură sau desen pentru a face conţinutul imaginii mai uşor de înţeles privitorului. Uneori estompez contrastele care sînt prea violente, colorînd uşor piesele montajului sau colajului (fig. 5).

4. Sinteza cu alte tehnici de montaj

Am lucrat montaje-picturi în care erau încorporate materiale ca lemn, fier etc. M-am limitat la folosirea unei singure bucăţi de lemn sau de alt material, cînd simţeam că astfel impactul imaginii va fi mai puternic. În această direcţie, este deschisă calea spre sinteze cu sculptura, cu arta cinetică etc. pentru realizarea unor efecte de volum, mişcare şi lumină (electrică).
În filmul Stop, pe care-l pregătesc, includ montajul clasic, colajul, montajul-pictură, mişcarea, blocajul, efecte de lumină pentru a exprima un anume conţinut.

II. TEHNICI GENERALE

Tratez lucrările mele cu diferite verniuri pentru a le proteja împotriva efectelor căldurii, luminii, prafului şi umidităţii. Folosesc clei şi un vernis numit Medium Flamand (Bourgeois). Acest mod de tratare face ca, la sfîrşit, suprafaţa lucrării să fie uniformă şi netedă, deşi la început decupajele erau în relief faţă de celelalte zone ale suportului. Dacă marginile decupajelor lipite sînt foarte înalte, acopăr aceste margini cu un amestec de Medium d'Empâtement (Bourgeois) cu Medium Venetien (Bourgeois) sau cu Art-Relief (Adam).
Ca suport al montajelor folosesc hîrtia (fig. 1 şi 2), cartonul (fig. 4), lemnul (fig. 5) sau pînza. Alegerea materialului depinde de tipul de decupaje ce trebuie lipite pe el şi, de asemenea, de dimensiunile lucrării. Sînt două moduri de a-mi începe o lucrare. În primul, încep cu ataşarea unei piese din montaj, care are o semnificaţie specială, şi apoi îmi construiesc lucrarea împrejurul acestei piese. Piesa respectivă este « conducătoarea conţinutului » şi modul de tratare depinde de efectul pe care vreau să-l produc. Al doilea mod constă în pictarea la început a suportului, cu forme libere, pentru a crea atmosfera generală pe care o doresc, şi apoi în căutarea pieselor de montaj ce pot ilustra cît mai deplin intenţiile mele. Scopul meu este să aşez aceste piese printre simbolurile pictate astfel încît ambele medii să colaboreze la semnificaţia lucrării. De obicei într-un montaj-pictură folosesc mai puţine decupaje decît într-un montaj clasic sau colaj.
Formele — libere, informale, simbolice — pe care le pictez pot să aibă o structură lineară, amintind baricade, împrejmuiri, grătare; cur' ɔle întreţesute devin aglomerări de reţele de sîrmă ghimpată, fuzee, orbite, labirinturi, spirale şi traectorii; liniile orizontale şi verticale sugerează galerii de trecere, schelete, praguri schele, spînzurători; diagonalele devin sinonime cu liniile ferate, drumuri şi scări. Cînd pictez folosesc în general linia « tare » obţinută cu ajutorul spatulei, a cuţitului, furculiţei, cuielor, pieptenilor de fier şi a altor instrumente cu care zgîrii într-o pastă specială. Culoarea sau pasta care o folosesc pe hîrtie sau carton este un amestec de vernis (mastic), ouă şi tuş sau praf de guaşă. Amestecul pe care îl folosesc pe lemn sau pînză constă din Medium d'Empâtement (Bourgeois), Medium Flamand (Bourgeois), ouă, terebentină şi nisip. Reliefurile pe lucrare le obţin cu Art-Relief (Adam) şi nisip ce poate fi colorat cu guaşă sau în ulei.

III. REFLECŢII ASUPRA LUCRĂRILOR MELE

Ambiţia mea este să combin descoperirile care s-au făcut în artă şi tehnologie pentru ca să produc lucrări care să aibă sens pentru omul obişnuit, deoarece succesul formal nu este o justificare suficientă pentru existenţa mea artistică.
Tehnicile clasice ale artelor vizuale sînt desigur foarte importante şi indispensabile, totuşi selecţia tehnicilor se naşte, cred, dintr-o sinteză a experienţei izvorîtă din cunoaşterea perioadelor trecute ale artei şi din munca proprie. Aceşti paşi în necunoscut, această dorinţă de a sparge limitele meşteşugului aduc schimbări şi dezvoltări la fel ca tot ce se petrece în această lume.
Artistul, ca şi omul de ştiinţă, cercetează lumea, deşi pe căi diferite, urmărind ţeluri diferite; imagine şi intuiţie, conţinut şi simbol apar în stadii diverse atît în lucrările de artă cît şi în cele ştiinţifice; diferenţa este de grad şi totuşi Natura mai adîncă a artei constă în surprinderea adevărului.
Asemenea ştiinţei şi tehnologiei, arta se caracterizează şi ea printr-o crescîndă specializare; rezultatele unei astfel de specializări pentru progresul societăţii sînt greu de întrevăzut. Ţinta care se află în faţa noastră a tuturor este: unitatea şi străduinţa către un sens.
Toate teoriile estetice, toate discuţiile asupra problemelor artistice pot fi în ultimă instanţă reduse la două chestiuni de bază: legătura între artă şi viaţă, raportul între formă şi conţinut.
Revenind la tema mea principală — montajul-pictură — cred că majoritatea celor ce folosesc astăzi tehnicile montajului şi colajului contrazic spiritul acestor tehnici, pentru că ele au degenerat frecvent în simple procedee pentru realizarea doar a unei mai bune organizări de forme şi culori, în timp ce scopul lor principal este să exprime un conţinut.
Cred că semnificaţia cea mai importantă a montajului-pictură, aşa cum îl înţeleg eu, începînd din 1958, este că permite exprimarea conţinutului, fără nici o concesie formală făcută picturii narative, figurative sau neo-figurative din perioadele trecute ale artei. Montajul-pictură permite absorbirea înnoirilor tehnicii moderne, sinteza lor, cu un conţinut de sensuri actual. Chiar funcţiile decorative ale montajului-pictură nu trebuie excluse, deoarece această tehnică posedă o libertate care se apropie de arhitectura experimentală. Montajul-pictură poate avea atît caracter pictural cît şi sculptural, şi multe resurse noi ale artei contemporane îi pot fi adaptate. Vreau să subliniez totuşi că această tehnică se justifică prin exprimarea unui conţinut. Ea este cea mai potrivită pentru prezentarea sintezelor contemporane de conţinut şi formă şi pentru înfăptuirea unei mai bune relaţii între artă şi viaţă.

Traducere de SANDA AGALIDI

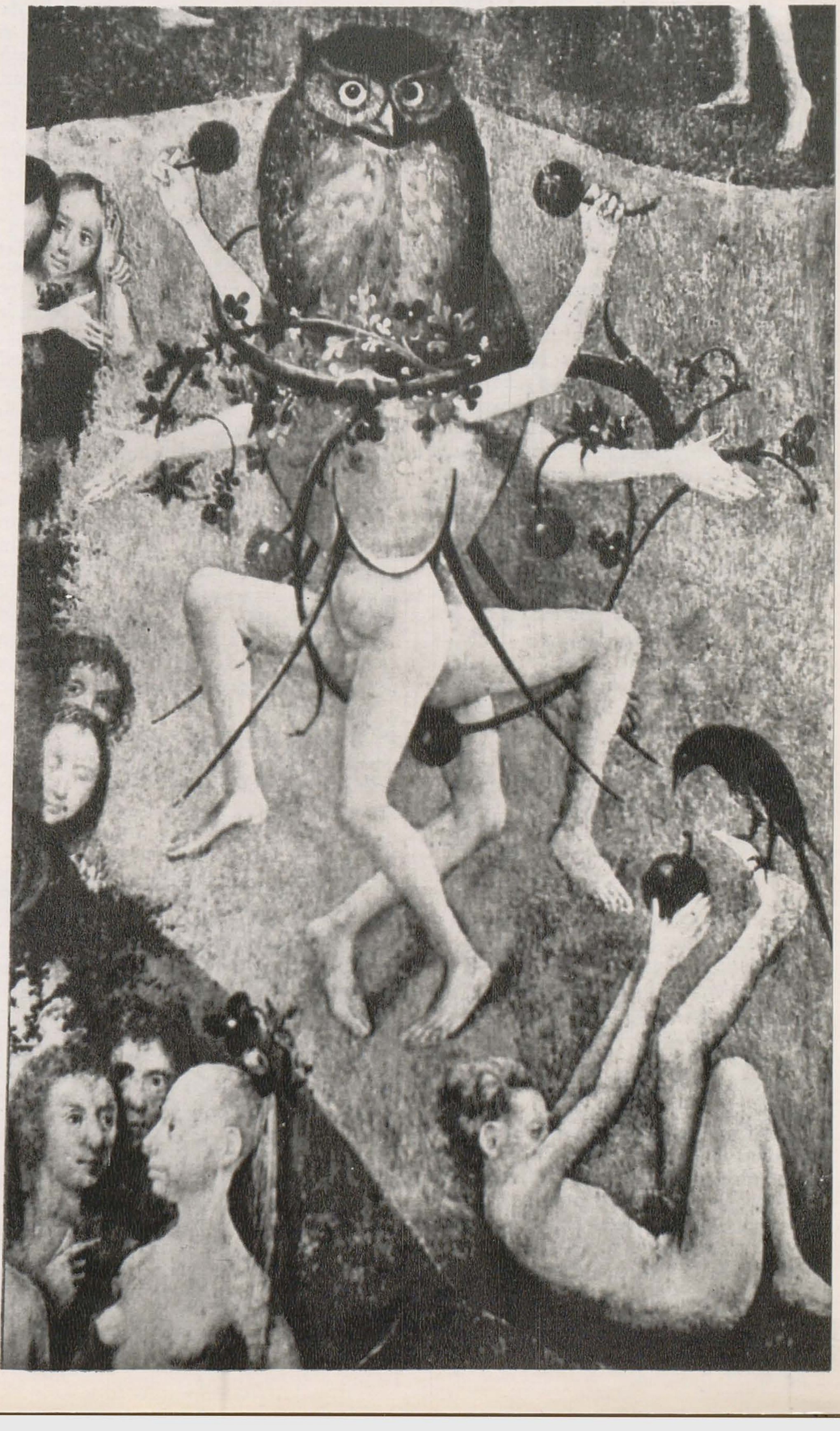
Două motive ale fantasticului medieval

A. E. BACONSKY

Arta contemporană — de la suprarealism şi primitivism la interesanta şi substanţiala mişcare de azi denumită Wiener Schulle — are cel puţin una din rădăcinile sale în fantasticul medieval, în acea lume inepuizabilă de forme plăsmuite de imaginaţia confluentă a atîtor popoare şi timpuri. Interesul e de altfel mai larg: cel puţin literatura şi filozofia frecventează vechile texte ale unei epoci de bogăţie fabuloasă, pe care prea multă vreme şi cu prea multă uşurinţă am situat-o sub falsa zodie a obscurantismului şi a misticii dogmatice. Ezra Pound, părintele avangardei poetice de azi, l-a descoperit pe Arnaut Daniel şi pe vechii toscani, T. S. Eliot ne-a dat o nouă imagine a lui Dante, şi chiar scrierile unor Ruysbroeck sau Sebastian Brant, care păreau adormite pe totdeauna în marile biblioteci ale Occidentului, încep să învie în conştiinţa noastră, neaşteptat. Pînă şi himerele alchimiştilor se arată la orizontul omologării ştiinţifice, azi cînd ştiinţa şi fantezia îşi estompează hotarele şi par să asculte de legea vaselor comunicante.

În artele plastice, Renaşterea cedează locul aşa-numiţilor primitivi — termen ce nu mai poate avea astăzi decît justificarea unei inerţii a limbajului, cît timp îl aplicăm unor Giotto, Simone Martini, Bosch, Cranach sau Grünewald. Latura fantastică a primitivilor, avînd nenumărate interferenţe cu literatura vremii (încă insuficient reconsiderată), e traversată de nenumărate motive, dintre care două mi se par pe cît de pregnante, pe atît de semnificative într-o epocă dominată de rigoare catolică şi de spiritualism anxios: metamorfozele şi erotismul refulat căutîndu-şi expresiile cele mai variate pînă la a contrazice adesea, în subtext, temele şi atmosfera prezumată a dezvoltării lor.

Atît în teratologia romanică şi în miniaturile începuturilor, cît şi în amplele compoziţii picturale, ale evului mediu tîrziu, motivul metamorfozelor transpare în analiza nenumăraţilor hibrizi compuşi în spiritul literaturii timpului. Aceşti hibrizi au foarte frecvent un aer conceptual, devin adevărate



HIERONYMUS BOSCH (1480—1516): Grădina Deliciilor (detaliu, panoul central) — ulei (începutul secolului XVI), Prado, Madrid

concetti teratologice și constituie un cod al expresiei plastice, tot așa cum de pildă, în vechile literaturi germanice, skalzii utilizează Kenningar-ul, metaforă convențională, foarte savantă în alcătuirea ei, dar întemeiată pe o desăvîrșită consecvență a sensului, ceea ce-i atenuează simțitor dificultatea. Îndeosebi în ultima epocă medievală dispare aproape orice spontaneitate a invenției și artiștii compun după normele deduse din imensul număr de texte teologice, de științe naturale, morale etc. Cărțile unor Brunetto Latini, maestrul lui Dante, exilat ca și el, Albert cel Mare, Thomas de Cantimpré, Guillaume Le Clerc, Richard de Fournival, texte ale unor învățați arabi, sau ale autorilor antici reluați și adesea mistificați prin traduceri aproximative și tendențioase, legende orientale și altele din extremul Orient — toate constituie o sursă generoasă pentru euforia teratologică împotriva căreia vitupera zadarnic Sfîntul Bernard.

Care e sensul metamorfozei? În primul rînd o reductibilitate a regnurilor: universul fenomenal e o continuă migrare pluridirecțională de la antropomorf la zoomorf și la fitomorf, incluzînd chiar obiectele, care devin animate și participă fabulos la viața ambiantă, spre sfîrșitul evului mediu, fiind, după opinia lui Jurgis Baltrusaitis — cercetător de anvergură al epocii și îndeosebi al fantasticului medieval — efectul intruziunii unor elemente budiste extrem-orientale, în viziunea figurativă a Occidentului din zona de dominație flamandă. Această reductibilitate își are determinările desigur în nevoia de expresie ivită la întîlnirea artei și teologiei cu științele, în însăși efortul de căutare a unui limbaj capabil să exprime tensiunea dramatică a acestor confluențe — dar ea nu e străină nici gîndirii marilor teologi medievali ce pregăteau un modus vivendi al dogmei creștine cu gîndirea laică și cu descoperirile tot mai ample ale diverselor științe. E suficient să ne gîndim la ideile unui Nicolaus de Cusa care nu făcea decît să sintetizeze și să formuleze tendințele mai vechi ale filozofiei creștine, de a vedea în Dumnezeu Ființa exhaustivă, întru care se unesc și se conciliază toate ființele lumii, originea absolută, o sinteză ideală a tuturor antitezelor, dezvoltînd într-un anume sens tezele nominaliste de la începutul secolului al XIV-lea.

Omul metamorfozat în animal sau animalul antropomorf nu reprezintă întotdeauna o valoare caricaturală, grotescă, nu e în mod obligatoriu un mijloc de expresie a spaimei, a conștiinței angoasate, așa cum o vedem la un Bosch sau la miniaturiștii septentrionali care ilustrează Infernul, Tentațiunea Sf. Anton, Judecata de Apoi sau viziunea Sf. Ioan Teologul. Uneori această metamorfoză capătă sensul investigației, devine o metaforă a cunoașterii și a înțelepciunii, în spiritul armoniei și iubirii franciscane. Un monstru de zoomorfie compozită: ochi de struț, gît de cocor, uneori lung și sinuos sau chiar înnodat, urechi de porc, ghiare de vultur sau de grifon în loc de mîini, picioare de urs, nu reprezintă decît anatomia omului perfect — guter Mensch — anatomie simbolică, imaginată de cei mai vechi literați germani începînd cu Reinmar von Zweter, sau poate existînd încă înaintea lui. Fiecare atribut zoomorf are o explicație: gîtul cocorului, de pildă, fiind foarte lung, avantajează o vorbire cumpănită, în sensul că oferă posibilitatea reflexiunii, cuvîntul putînd fi împiedicat să se articuleze dacă e cazul, în timp ce rătăcește, înainte de a ieși, prin sinuozitățile și nodurile gîtului. E foarte posibil să fie la mijloc legende, credințe sau locuțiuni de proveniență extra-europeană, dar asemenea concepte nu pot fi detașate, cred, de teologia vremii și în special de doctrina Sfîntului Francisc din Assisi care predica deopotrivă oamenilor, păsărilor și fiarelor.

Ideea perfecțiunii și a fraternizării întru Dumnezeu ca Ființă universală se împletește cu o tentație a originilor, unde geneza colaborează secret cu mitologia și cu primele manifestări ale științelor naturale și ale descoperirilor geografice. Aici se situează motivul vegetației antropogene, derivînd poate din conceptul prezent în aproape toate vechile religii (cf. Mircea Eliade, Traité d'Histoire des Religions) al arborelui vieții, răspîndit în iconografia bizantină și în pictura noastră medievală. Într-un Hortus Deliciarum, datînd din preajma anului 1200, scena creării Evei e foarte caracteristică în acest sens: Adam doarme la umbra unui arbore ce poartă drept fructe, capete de oameni ivite dintre frunze mari, și însăși Eva pare, după observația unui cercetător, mai curînd ruptă dintr-o creangă, decît făurită, dat fiindcă Dumnezeu ține în mînă doar bustul ei cu o mică prelungire curbată. Imagini de plante antropogene se întîlnesc în multe miniaturi, uneori cu o viziune mai amplă incluzînd nașterea unor animale sau pasări, cum e în Cartea Minunilor a ducelui de Berry, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, ce ne arată un copac straniu cu un fel de pescăruși și altul cu pepeni galbeni drept fructe, dar unul din personajele ilustrației oferă cîtorva vizitatori un asemenea pepene din care iese un miel. Chiar dacă unele miniaturi cu motivele respective ilustrează povestiri din călătorii — de cele mai multe ori simple pretexte de fabulație fantastă — sau tratate fanteziste de științe naturale, e greu să nu ne dăm seama că în subtextul lor ele mărturisesc această tentație a originilor, încercările de a traduce într-un alfabet al imaginației, miracolul ființei, al vieții organice. În același spirit pot fi interpretate metamorfoza melcului, a racului, a peștelui, elemente nu o dată reluate din mitologie sau din literatura exotică, dar purtînd pecetea unei neliniști spirituale ce contrazice ideea însăși de armonie antică sau de quietudine orientală.

Dintr-o cochilie de melc se nasc oameni, animale foarte diverse sau hibrizi, pe care matricea stilistică a goticului îi preia în geometria ei riguroasă, peștii par a se transforma în oameni sau în elefanți, în tigri, în cai, în cerbi sau în păsări. Semnificația acestor metamorfoze, dincolo de valoarea estetică prezumtivă care se urmărea, nu ne-a parvenit desigur, dar privind întreaga faună hibridă a artei medievale, confruntînd-o cu bogata și deconcertanta literatură a vremii, cu principiile teologice ale unor Albert

Ilustrație. Ulrich von Hutten vir bonus, 1513

◀ Miniatură. Livre des Merveilles du duc de Berry (sfîrșitul secolului XIV), detaliu

Ilustrație. Hortus Deliciarum (cca 1200), detaliu

cel Mare și îndeosebi Toma de Aquino gravitînd în jurul primatului ființei, adică al existenței în forme concrete, cu apariția și ideea însăși de scientia experimentalis în plin secol al XIII-lea, e cu neputință să nu sesizezi o fascinație obscură a misterelor ontologice, o inclinație spre sondarea originilor vieții. La sfîrșitul evului mediu florentinul Piero di Cosimo, bîntuit de credințe foarte rousseauiste, cum ni-l prezintă Vasari, transforma centaurii și satirii într-un fel de pitecantropi și îi plasa în ambianța cuaternară a unor păduri aglomerate de fiare feroce. Scenele lui din viața oamenilor primitivi arată limpede că teratologia medievală ajunge la confluența ei cu științele naturale.

La fel de sesizant e motivul erotismului, deși manifestarea lui e mai subterană, mai filtrată de o tematică aproape întotdeauna polară. Există desigur erotismul impetuos și direct, ca un strigăt de vitalitate și energie telurică, al familiei de spirite din care făceau parte Boccaccio, Rabelais sau Chaucer; el va triumfa însă în viitoarea artă a Renașterii și a Barocului, în timp ce fantasticul medieval e străbătut de frisonul unui erotism anxios, cu refulări obscure, cu simboluri și sugestii ce se insinuează în compozițiile cele mai străine, prin însăși tema lor, de orice vibrație senzuală.

Făcînd abstracție de miniaturile marginale menite să ilustreze texte pretabile la asemenea sugestii, cum ar fi în primul rînd literatura de nuanță satirică, foarte răspîndită în evul mediu — L. Maeterlinck i-a consacrat genului satiric în pictura flamandă, un masiv și documentat volum, apărut încă la începutul secolului — mă voi opri la tematica Infernului, a Tentațiunii, a Judecății de apoi, a Grădinii deliciilor și a Apocalipsului, pentru că aici fenomenul e mai evident tocmai datorită contrastului. Încă în primele veacuri ale mileniului nostru, miniaturiștii nordici ilustrează aceste subiecte printr-o avalanșă de nuduri. Psaltirea din Gloucester datînd din preajma lui 1200 prezintă cel puțin cîteva scene unde chinurile iadului nu sînt străine de o anume voluptate erotică, mai accentuată încă în Apocalipsul de la Trinity College din Cambridge ilustrat pe la mijlocul secolului al XIII-lea, cu foarte sugestive rotunjimi ale formelor surprinse de artist în atitudini ce convertesc infernul într-un dans frenetic, ușor colorat de sadism. Atmosfera de chin e aproape total înlocuită cu aceea de inițiere în ritualul unor plăceri de pierzanie, într-o Civitas Dei a Fericitului Augustin ilustrată de Maestrul François în prima parte a veacului al XV-lea. Aici, dată fiind poate și libertatea de interpretare pe care o îngăduie textul, nudurile, așa cum le întîlnim și la marii miniaturiști flamanzi precursori ai lui Bosch, pierd în mare parte caracterul de stilizare caligrafică, devenind mai acuzat carnale la modul profan, și apar chiar în compoziție scene de beatitudine erotică, de pildă cuplul din dreapta. Chiar tortura e concepută cu substrat senzual, ca o plăcere expiată: două frigări ce se învîrt în preajma focului poartă cîte un bărbat și o femeie, goi, îmbrățișați și legați față-n față. În sfîrșit, odată cu pictura lui Bosch, care continuă încă să solicite exegeza psihanalitică, erotismul în arta evului mediu atinge momentul său culminant și realizează viziuni de o subtilitate deconcertantă. Capodopera de la Prado a marelui solitar, acel triptic denumit în mod curent Grădina Deliciilor, și îndeosebi panoul central, devine un imn suprem al luxuriei, mai mult decît o satiră, cum opinează unii cercetători, în ciuda imperceptibilei tente de mizantropie ce se simte. Perechi înlănțuite, atitudini voluptoase, frizînd uneori obscenul dar salvîndu-se întotdeauna de la vulgaritate, o euforie afrodisiacă învăluind tablourile ca un abur suav, chipuri cu o expresie de extaz negru, simboluri ale unor plăceri interzise, monștri cu figuri lubrice, crispate de dorința posesiunii enorme — o adevărată Ars amandi compusă deopotrivă cu mijloacele invenției, ale viziunii și ale visului, nu fără o impresionantă cunoaștere a literaturii și a moravurilor medievale, care-și găsesc astfel în artă o expresie superlativă. S-au emis numeroase ipoteze păcătuind printr-un exces de literatură: marele pictor ar fi practicat halucinogene de tipul mescalinei, ar fi făcut parte dintr-o sectă adamică al cărei mare maestru i-ar fi comandat, dîndu-i indicații detaliate, cel puțin cîteva dintre compozițiile sale etc. Întemeiate sau nu, asemenea ipoteze nu pot epuiza explicația fenomenului Bosch care nu e nici unic și nici lipsit de o tradiție îndelungată. E însăși structura morală și sensibilă a unei epoci bîntuite de genii anxioase, epocă de mari intensități, epocă a viziunii și a traumelor spirituale, a autenticității și a fervoarei, cînd conștiința și rațiunea stau sub dominația credinței, a intuiției și a afectivității. Pînă și în viziunile unor teologi ai vremii pătrunde erotismul oniric, ne mai vorbind de frecventele erezii, begarzii, iviți în sînul cistercienilor, beghinii etc. care proclamau imoralitatea ca principiu de conduită al omului desăvîrșit (cf. William R. Cannon: History of Christianity in the Middle Ages). Excesul de rigoare catolică, spiritul ortodoxiei inchizitoriale, în conflict tot mai violent cu pornirile elementare ale omului, amplificau mereu fondul tuturor refulărilor care alimentează erotismul de subtext al fantasticului medieval, rămas să se perpetueze încă multă vreme în Europa de nord-vest, după ce Florența inaugurase o nouă eră în cultura europeană.

DESENUL LUI IOAN ANDREESCU

RADU BOGDAN

Despre virtuţile de desenator ale lui Andreescu, sau chiar numai despre caracteristica desenului său — fie că e vorba de tablouri, fie de schiţe în creion — s-a scris în general puţin şi nu fără a se plăti tribut prejudecăţilor academiste. Este adevărat — oricît ar părea aceasta de ciudat la absolventul Şcolii de arte frumoase care urmase oficial numai cursurile ei de desen — că Andreescu, artistul, nu era, în accepţia obişnuită a cuvîntului, un desenator. Dacă prin desenator înţelegem pe creatorul care-şi află expresia cea mai potrivită cu ajutorul liniei şi al valorilor grafice, atunci Andreescu avea comun cu acesta folosirea cînd şi cînd a mijloacelor, rareori şi calitatea emoţională a limbajului. Poate că aici găsim explicaţia numărului atît de restrîns de desene care ne-au rămas de la el, adesea şcolăreşti, executate uneori cu o fineţe a detaliului care frizează minuţia, cu preciziuni de contur urmărite parcă de teama de a nu lăsa forma să scape din strînsoarea liniei. Alteori însă, s-ar spune că, dimpotrivă, un suflu de libertate străbate anumite imagini şi atunci linia devine mobilă, electrizată de nerv, cu accente spontane, vizînd fie delimitarea figurilor, fie aspectul lor înviorat de umbre şi lumini. Nu o manieră, ci o metodă stă la baza tuturor acestor fixaţii, acestor ajutoare ale memoriei, menite să reînvie cîndva pe pînză un amănunt expresiv, o mişcare exactă, un specific de atmosferă. Pretutindeni sensibilitatea lui Andreescu rămîne prezentă, dar numai cîteodată evidenţa ei poartă pecetea personalităţii: atunci cînd artistul comunică cu pădurea sau cu orizontul, cînd sentimentul său renaşte din melancolia priveliştii umile a satului sau cînd ochiul său primeşte impresia tîrgului forfotitor, a pîlcurilor de ţărani adunaţi la sfat ori la horă.

Şi totuşi, într-un sens diferit de cel comun, academic, Andreescu era un desenator şi cu timpul, pe măsura maturizării, devenea chiar unul admirabil. O putem afirma fără teamă, pentru că — în pofida anumitor excepţii — el se dovedeşte un constructor al formei, un artist înzestrat cu

Madona cu pruncul — desen, 1868

Pădure desfrunzită — desen în creion din jurul anului 1875

Crîngul desfrunzit — ulei (pictat în jurul anului 1875). Colecţia Preşedintelui R.S.F. Iugoslavia, Iosip Broz Tito

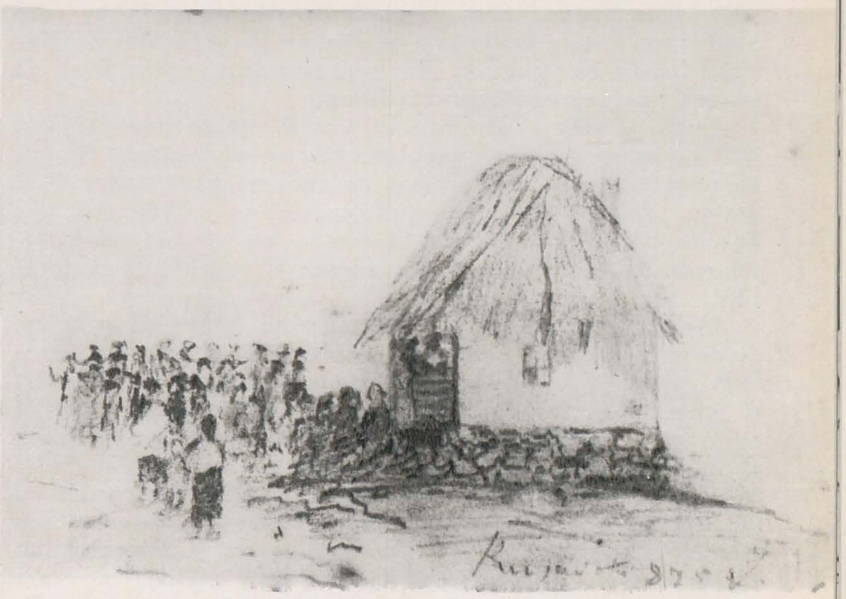
o rară capacitate de a o percepe și exprima. Numai că de obicei, la dînsul, expresia formei — pentru a se realiza cu acea caracteristică sugestie de concret, de material și palpabil — pornește nu de la elementele grafice, ci de la valorile picturale, închegîndu-se dintr-o succesiune de planuri, sau dintr-o îmbinare a lor, în care pasta cu plasticitatea ei viguroasă și culoarea cu reflexele ei de lumină crează un puternic efect de relief și spațialitate.

Spre a obține asemenea rezultate Andreescu trebuia să fie bun desenator: construcția fără desen nu poate fi concepută. Trebuia totodată să fi fost bun colorist, ceea ce și era într-adevăr, dacă înțelegem prin aceasta nu numai colorismul de mai tîrziu al lui Luchian, exprimat prin contraste cromatice, ci și colorismul lui Grigorescu, exprimat prin armorii de valori. De aceea, a considera, fără o analiză mai adîncă a operei, că Andreescu — acest excepțional artist al nostru — nu știa să deseneze, înseamnă a explica simplist aparențele și a îngusta într-un mod inadmisibil sensul noțiunii de desen.

O anumită știință a desenului, în spiritul chiar și al concepției tradiționale, poseda Andreescu: ne-o arată studiile sale de nud, portret sau figură. În general însă, ceea ce urmărea cînd picta (construind și desenînd implicit) era prinderea caracterului formelor și figurilor, nu corecta lor reprezentare, căci primul, iar nu ultima le da expresivitate. Ba, cîteodată, o linie mai strîmbă în desenul vreunui ghiveci de flori, sau vreunei case de țară, păstrează imaginii un aer de primitivă simplitate nu lipsită de savoare, tocmai pentru că ea se face interpreta unui conținut, a unui climat sufletesc și social, iar nu pentru că ar fi expresia banală a stîngăciei. Fără îndoială că de aceea nu va elimina Andreescu nici mai tîrziu această «stîngăcie»: în anumite flori, sau naturi moarte din 1881 și 1882, măiastrele lui cunoștințe profesionale nu ne îngăduie să-i considerăm licențele drept simple neglijențe ori deficiențe de meșteșug. Ar fi naiv să presupunem că nu le observa el însuși în timp ce lucra, sau că nu era capabil să le îndrepte.

Cel mai vechi desen al lui Andreescu pe care îl cunoaștem este din vremea cînd artistul frecventa clasa a IV-a a gimnaziului «Lazăr». Înfățișează o Madonă cu pruncul, semnată, în afara numelui, cu prenumele Ioan, și datată 1868 (este singura împrejurare cînd îl aflăm iscălit cu prenumele întreg). A fost lucrat spre a fi dăruit «tușii» Platonida, o soră a tatălui lui Andreescu, călugăriță la mănăstirea Țigănești. Unică lucrare care a supraviețuit, ea înseamnă desigur prea puțin ca să putem trage concluzii asupra însușirilor artistice dovedite de pictor în școală. Știm însă că la sfîrșitul fiecărui an el a obținut un premiu la desen. Madona cu pruncul (Muzeul de artă al R.S.R.), executată în creion și cretă albă, demonstrează o remarcabilă disciplină de meșteșug, o sîrguință meticuloasă în conturarea și modelarea formelor, totul supus unei impersonale viziuni academice. Este greu de știut cît din compoziție, de altfel bine rezolvată, îi aparține lui Andreescu și cît modelului de clasică școală italiană pe care e foarte probabil să-l fi copiat. Din perioada următorilor patru ani, în care se cuprinde și timpul petrecut de artist la Școala de belle-arte, nu a ajuns pînă la noi nici un desen. Lucrările sale, păstrate în arhiva Școlii, au pierit în incendiul care a mistuit această arhivă în 1884. Nu avem deci posibilitatea să ne facem o idee despre cum desena Andreescu pe vremea cînd se pregătea să devină profesor de desen...

Mai toate desenele lui Andreescu din perioada sa de formație, la Buzău, erau odinioară cuprinse într-un carnet de schițe legat în pînză (astăzi, la Biblioteca Academiei), pe care îl purta cu sine la drum.[1] S-au păstrat în total 29 de file desenate (două cu imagini schițate pe verso); cîteva au semnătură și dată, o parte chiar indicația locului unde au fost lucrate: putem astfel stabili o succesiune în timp și reconstitui un itinerar. Carnetul a fost început în 1874, dar — fără a-l epuiza — Andreescu l-a folosit pînă în 1877, posibil și după aceea. Majoritatea desenelor au fost făcute la Buzău, în Crîng, în Obor, la tîrgul de Drăgaică sau în altă margine a orașului, unele însă în regiunea învecinată, pe valea rîului Buzău. Nu este exclus ca peste vară Andreescu să fi trecut și pe la Țigănești, unde obișnuia uneori să se odihnească în tovărășia surorii sale, călugărița Galeani, și a mătușii sale, maica Platonida.



Horă la Rușavăț — desen în creion, semnat și datat: Rușavăț (1)875

Două desene din 1875 poartă odată cu mențiunea anului pe aceea a satului Rușavăț. Au fost lucrate în zi de sărbătoare cînd oamenii se adunau la horă în fața cîrciumii, sau la taifas pe prispa casei. Notația este rapidă, țintind la o rezumativă impresie generală. Ea își păstrează prospețimea datorită accentelor vii, așternute spontan, cu o intuiție sigură, pătrunsă de emoția momentului. Drumul spre satul amintit trece prin Lunca Cislăului, loc unde Buzăul cotește larg și primește apele Chiojdului. De aici pot fi îmbrățișați cu privirea copacii maiestuoși adumbrind covorul de iarbă al luncii și contemplate coamele dealurilor răsărind palid în depărtare, mult dincolo de rîul domol.

La desenele unde linia e mai dinamică, observăm că mai totdeauna aceasta prezintă o imagine a mulțimii, a sătenilor în mișcare. Chiar pe la începutul carnetului întîlnim — datînd probabil din 1874 — un aspect al tîrgului de Drăgaică: locul ni-l indică Andreescu însuși. Oameni, vite și care, sînt văzute de la o oarecare distanță, lăsînd priveliștii aparența de peisaj. Cunoscuta pictură cu aceeași temă e negreșit mai tîrzie (compoziția ei este și simțitor schimbată), dar preocuparea pentru motiv se dovedește prezentă de pe acum.

Bîlciul îi oferea lui Andreescu și prilejul de a studia feluritele animale: cai, boi, uneori înjugați la car; își însemna de asemenea figuri de negustori (de pildă un vînzător de plăcinte și acadele), alteori apar schițate chipuri de tineri țărani și țărănce surprinși în atitudini diverse. Astfel de desene, lipsite de promptitudinea emoției, prezintă un inte-

[1] Carnetul a putut fi văzut pentru întîia oară în 1946, la un anticariat de pe Calea Victoriei, fiind oferit spre vînzare de posesorul său, profesorul secundar Al. Alexianu, de la care chiar l-a și cumpărat mai tîrziu (în 1955) Biblioteca Academiei. Despre desenele aflate întrînsul au scris: Barbu Brezianu (Albumul de schițe al lui Andreescu, în Jurnalul de dimineață, 1946, septembrie, 13) I.A. (Caietul de schițe al lui Ion Andreescu, în Lumină și culoare, 1946, decembrie, p. 57) și Al. Alexianu (Despre cîteva schițe ale unui tînăr profesor de desen, în Gazeta învățămîntului, 1967, noiembrie, 24).

res artistic limitat. Sînt concludente prin mărturia pe care o aduc cu privire la dorința pictorului de a rezolva problemele legate de portret, de reprezentarea animalelor, de fixarea unei expresii caracteristice.

Unele desene — din cele ce pot fi situate între 1875 și 1877 — interesează în mod deosebit, avînd legătură directă cu tematica anumitor tablouri pe care ne ajută astfel să le datăm. Ele posedă acele caracteristici ce se recunosc ori de cîte ori Andreescu vine în contact cu natura: sentimentul spațiului infinit, al liniștii, adesea al restriștii și singurătății.

De la prima pagină a carnetului ne întîmpină o schiță de arbore desfrunzit, semnată și datată 1874, executată probabil toamna. Ea aduce mărturia unei continuități de motiv și preocupare: sub o formă mai amplă, motivul revine în anul următor, într-o schiță în care apare un colț întreg de pădure desfrunzită. În aceste două imagini și mai ales în ultima Andreescu se arată sensibil la ritmurile copacilor, la melancolica expresivitate a trunchiurilor curbate sau frînte, a crengilor uneori contorsionate, contrastînd cu silueta dreaptă a cîtorva arbori cu ramuri prelung bifurcate spre cer, întocmai ca în pictura Crîngului desfrunzit din colecția Președintelui Republicii Socialiste Federative Iugoslavia, Iosip Broz Tito.

Alte pagini înfățișează margini triste de sat, cu pomi răzleți și goi, cu case singuratice lăsate parcă în părăsire. Un desen cu o cumpănă profilată în depărtare amintește — nu prin elementele compoziției, ci prin sentiment — de Casa la drum (Galeria Națională). De fapt se vede clar că motivul tabloului, unde apar care cu fîn și păsări de curte, nu urmărește îndeaproape schița, dar obiectul evocării, atmosfera generală rămîn aceleași. Andreescu se simțea puternic atras de asemenea priveliști, ce revin des sub vîrful creionului său. Chiar și într-o schiță făcută la marginea Buzăului el continuă să prefere orașului — vag sugerat la orizont — aspectul mizer al cocioabelor și bordeielor țărănești. Pe o altă filă de carnet e desenat singur un asemenea bordei văzut de-aproape, fără oameni în jur. Schița e lucrată cu grjă, cu sensibile indicații de umbră ce subliniază fiecare detaliu, atît i se păreau aceste detalii de elocvente.

Cele mai vechi desene lucrate de Andreescu în perioada șederii sale la Buzău, precum și ultimele pe care le-a executat aici, nu fac parte din carnetul amintit și sînt realizate pe file independente una de alta, de dimensiuni mai mari. Ele datează din 1873 și 1878 și prezintă, odată cu semnătura și anul, indicația « Găvan » sau « Bisoca ». Dacă refaci itinerarul străbătut de artist, pentru a ajunge pe aceleași plaiuri împădurite, le afli și astăzi cu înfățișarea de odinioară. Răzlețele așezări umane de pe culmile acoperite cu brazi, sau de pe spinările ierboase libere de copaci, și-au păstrat caracterul. Te mai întîmpină și acum luminișuri cu ochiuri de apă lăsate de ploi și de topirea zăpezii, împrejmuite cu uluci, sau perdele de codru pe care se profilează stingher o cabană de pădurar.

Deosebirea între desenele din 1873 și cele din 1878 este fără importanță; de nu ar exista data care le desparte în timp, ar fi imposibil să le reconstituim cronologia: ele posedă în egală măsură semnul distinctiv al acelei sensibilități ascuțite, al acelei atenții ce se proiectează cu emotivitate peste jocurile de lumină și umbră încărcate de poezie pe care le-am întîlnit în cele mai bune desene ale artistului. Ca și acolo, energic ori delicat, ductul subțire sau frotiul nervos al creionului nu fac decît să tălmăcească în limbajul pulberii de grafit limbajul pulberilor de soare, surprinse în alternanța lor de contraste. Și oricît de precis rămîne desenul în accentele sale liniare, în astfel de notații prompte și directe preocuparea lui Andreescu pentru variațiile de ton, pentru ceea ce înseamnă culoare, se dovedește la fel de trează.

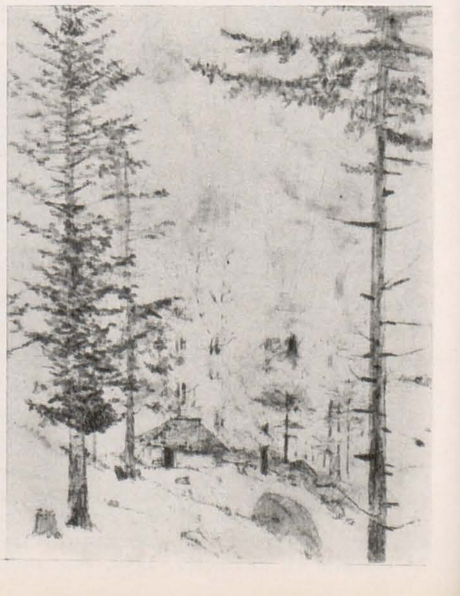
Din perioada de după 1878 ne-au parvenit foarte puține desene. Abia dacă numărul lor, excluzînd piesele false sau îndoielnice, se ridică la opt. Sînt imagini ale căror caracteristici nu diferă substanțial de desenele etapei precedente. Îndeosebi Carul cu boi, datat 1880 (Biblioteca Academiei) și Țărăncuța (Muzeul de artă al R.S.R.), pot fi alăturate, fără riscul unei discrepanțe de stil, lucrărilor amintite pînă acum. Un Peisaj cu arbori, datat și el 1880 (Muzeul de artă al R.S.R.), lucrat cu multă finețe și sensibilitate, în creion moale, nu ne mai oferă decît o imagine estompată, căci pulberea de grafit s-a șters în bună parte. Se poate totuși observa că desenul reprezintă același motiv peisagistic (surprins la Barbizon) ca și Marginea de pădure, datată 1881, care a aparținut odinioară doctorului N. Kalinderu (Muzeul Brukenthal, Sibiu).

Andreescu desenatorul s-a consacrat în repetate rînduri studiului figurii umane, fie creionînd — cum am arătat — aspecte de bîlci (în această privință Călărețul văzut din spate, care amintește de personajul similar din Bîlciul de la Galeria Națională, e carcteristic), fie schițînd portrete. Aici merită, credem, să deschidem o paranteză. În 1882, rostindu-și discursul funerar la moartea lui Andreescu, C.I. Stăncescu — fostul său profesor de estetică și istoria

Călăreț văzut din spate — desen în creion, 1876—1877

Brazi pe un povîrniș, Bisoca — desen, 1878

Cabană între brazi — desen, 1878



Portret de femeie — desen în creion, 1880—1881

artei — afirma printre altele: « Figura umană joacă un rol secundar în operele lui Andreescu. Omul nu este în tablourile sale decît o notă, pentru completarea generală a armoniei colorilor ». Iar în 1900, în cunoscutul articol biografic consacrat artistului şi publicat în revista Artă şi literatură română, Stăncescu sublinia încă o dată că nici la început, nici mai tîrziu, Andreescu n-a strălucit în încercările sale de interpretare a figurii umane. De atunci teza s-a răspîndit şi a fost adoptată, aproape fără excepţie, de către toţi cei ce s-au ocupat de pictor, devenind chiar un fel de loc comun al aprecierilor privitoare la portretistica picturală românească de după Aman şi Grigorescu.

A susţine că Andreescu a fost la fel de mare portretist pe cît a fost de mare peisagist, ar însemna să spunem un neadevăr. Pictorul însuşi era conştient de deficienţele sale ca interpret al figurii umane şi odată sosit în Franţa, la studii, multe din eforturile lui — şi în primul rînd cele depuse în atelierul Academiei Julian — vor converge la eliminarea acestei lacune. Dar ceea ce trebuie neapărat să se reconsidere în punctul de vedere din care e judecat Andreescu ca pictor al omului sînt întinderea numerică şi calitatea tablourilor reprezentînd oameni. Căci niciodată nu s-a subliniat cît a fost în realitate de susţinută şi de intensă preocuparea sa pentru studiul figurii umane, şi mai cu seamă cît au fost de strălucite unele izbînzi ale sale în acest domeniu. Fără îndoială, faptul se datoreşte insuficientei cunoaşteri, pînă acum, a operei şi a anumitor documente.

Sînt cîţiva ani de cînd ne-au căzut în mînă — mulţumită deosebitei amabilităţi a doctorului Al. Nicolescu-Catargi — trei scrisori neştiute, ale artistului. Au fost trimise din Franţa, în 1880, la scurt interval una de cealaltă, unui binefăcător al său, locotenentul Alexandru Nicolescu. Ceea ce izbeşte în cele trei epistole este insistenţa cu care Andreescu revine asupra dorinţei de a se consacra studiului figurii umane. Iată-l declarînd la 7 martie: « Sînt în satul Barbizon, sau mai bine (spus) în pădurea Fontainebleau, ocupat a sfîrşi tablourile mele pentru Salonul viitor. După 16 ale lunii acesteia sper să mă întorc în Paris (Rue Saint Sulpice 13), unde voi rămînea ca să studiez figura » (sublinierea noastră, R.B.). În scrisoarea următoare citim din nou: « Voi veni în Paris o dată cu deschiderea Salonului şi voi începe a face studii de figură într-unul din atelierele artiştilor mari d-aci » (sublinierea noastră, R.B.). Nu ştim din păcate care sînt « artiştii mari » vizaţi de Andreescu. În sfîrşit, în epistola din 19 aprilie găsim această mărturisire deosebit de importantă: « Rămîn la Barbizon pînă la 25, cînd mă mut la Paris rue St. Sulpice 13; vreau să mai studiez figura, ca la anul să pot expune tablouri unde figura să joace rol principal » (sublinierea noastră, R.B.).

Scrisorile din care am citat mai sus pun într-o lumină nouă interesul manifestat de Andreescu figurii umane. Conţinutul lor se conjugă cu întregul şir de nuduri, semi-nuduri, capete de expresie, modele drapate sau costumate, pictate la Academia Julian, cu feluritele figuri în iarbă şi portrete executate la Barbizon şi Paris, şi cu numeroasele chipuri de ţărănci, realizate mai ales în ţară, după reîntoarcerea din străinătate. În şirul portretelor lucrate la Paris se numără şi un desen, un triptic profil-faţă-profil, datînd din 1880 sau 1881 şi reprezentînd o Doamnă cu pălărie (colecţie particulară). Imaginile, de formatul şi dimensiunile unei cărţi de vizită, au fost lipite chiar de artist pe un acelaşi suport de carton. Nu ştim cine este modelul, dar îl recunoaştem printre cele trei personaje pictate de Andreescu în tabloul Femei cu umbrelă într-un parc (colecţia Caliopi Munteanu) de care ne-am ocupat pe larg cu alt prilej.[2] Tripticul, lucrare modestă dar plină de interes, e desenat cu dezinvoltură şi vervă, fără nimic din acele insistenţe de contur, sau şovăieli în expresie, pe care le întîlnim uneori în desenele-portret mai vechi. Aici, dimpotrivă, linia e fluentă şi pătrunsă de nerv, cu frumoase accente de lumină şi umbră, care însufleţesc întreaga înfăţişare a personajului.

---

[2] **Radu Bogdan**, Tendinţe şi orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea **în** Studii şi cercetări de istoria artei, **1960, nr. 1, şi** Andreescu şi impresionişti, **în** Omagiu lui George Oprescu, **Bucureşti, 1961, cu reproducerea tabloului în culori (ansamblu şi detalii).**

ATELIER

VASILE GRIGOR

Pictor. Născut la 27 ianuarie 1935, în București.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din Bucu
(1959). În 1965 primește o bursă de studii în Italia. Asistent la catedra de pic
a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu ».

Din 1957 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colec

Expoziții personale: 1963 – București
1965 – Mamaia
1966 – București (2 expoziții)
1969 – București

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 196
Budapesta, Novi-Sad, Belgrad, Zagreb și Londra (expoziția « Arta române
în secolul XX »); 1968 – Menton, Moscova, Praga; 1969 – Tel-Aviv, To
și la o expoziție itinerantă în Bulgaria (1968)

Premii: 1963 — premiul III pentru pictură al Uniunii Artiștilor Plastic
1965 — premiul « Ion Andreescu » al Academiei R.S.R.

1. Păpădii pe fundal roșu – ulei
2. În plin soare – ulei
3. Natură moartă – ulei
4. Pomi înfloriți – ulei

1 | 2 | 3/4

Nu-mi impun experienţe. Un tablou este o certitudine. Mai întîi clarificarea trebuie să fie însă lăuntrică.

Luminozitatea, unitatea şi puritatea cromatică, armonia compoziţională a formelor şi a valorilor cromatice, nimic nou — baza picturii. Acestea mă preocupă. Peisajul, natura moartă, portretul, nudul — toate sînt pentru mine compoziţii, întocmai ca şi compoziţiile cu multe personaje. Rezolvarea compoziţională nu este numai o problemă a suprafeţei pînzei ci, în primul rînd, a viziunii mele căreia totul trebuie să i se subordoneze. Tehnica mea e simplă. Subiectele mele sînt puţine, legate de sufletul meu, de aspiraţiile mele, de tot ceea ce mă face să reacţionez sincer, fără ocol, cu bucurie sau întristare.

Vreau ca pictura mea să fie lumină colorată, reconfortare spirituală, echilibru, viaţă. Caut ca formele şi culorile pe care le ordonez să aibă ceva din firescul naturii. Pictura mea nu este « colorată », sentimentele şi idealurile mele se nasc colorate. Dacă, în ele, culorile nu poartă înălţimi spirituale, bucurii şi dureri, atunci nu poate fi vorba de artă.

VASILE GRIGORE

ATELIER

MARIANA PETRAŞCU

Pictor şi gravor. Născută la 28 februarie 1915, în Bucureşti.

Studii: a absolvit Academia de Arte Frumoase din Bucureşti şi a urmat cursurile Academiei Grande Chaumière (1938–1939).

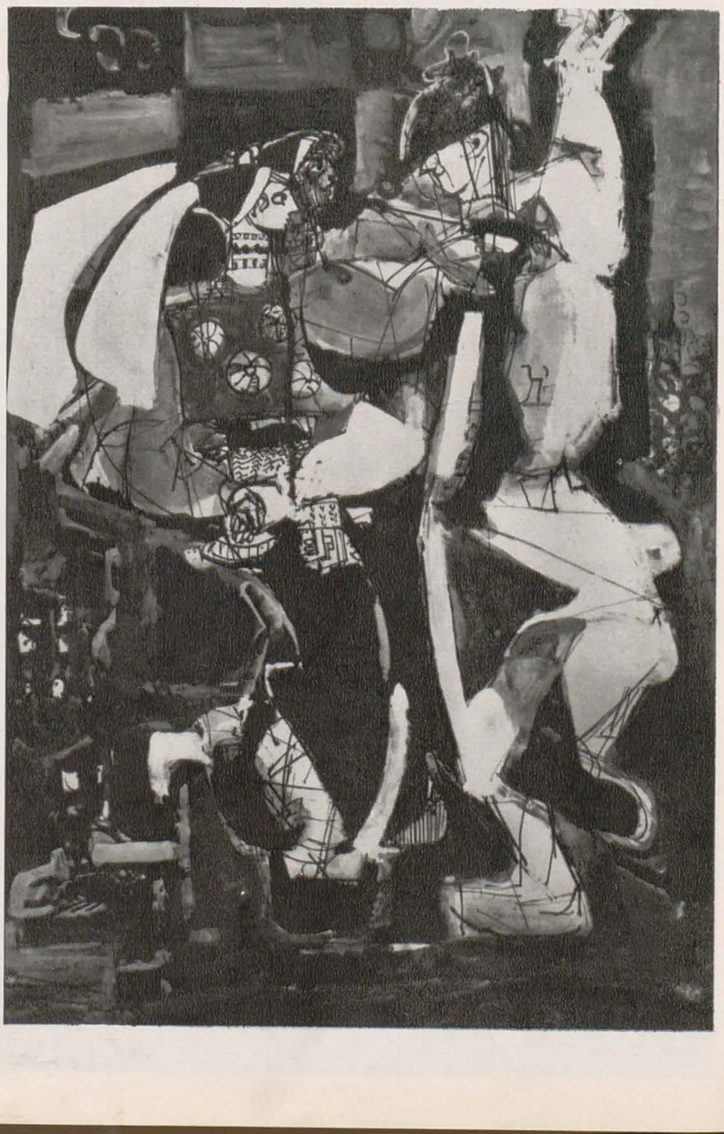
Din 1937 participă la Saloanele oficiale şi la diferite manifestări colective.

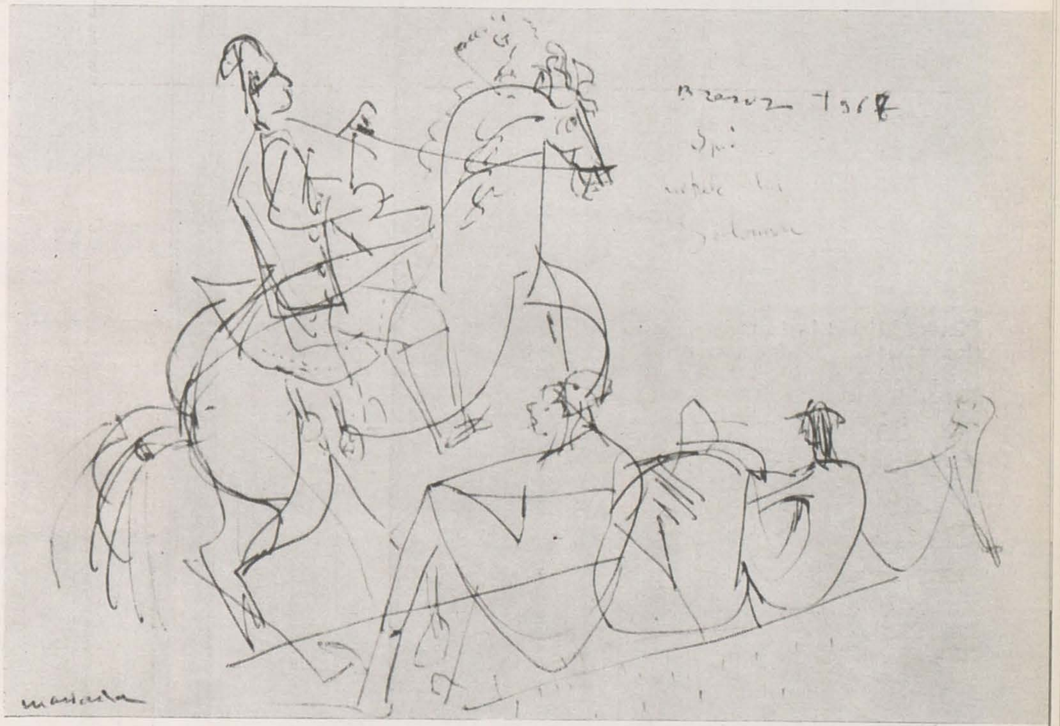
Expoziţii personale: 1944 – Bucureşti
1955 – Bucureşti
1961 – Bucureşti

Participări la expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1959 – Budapesta; 1960 – Praga, Bratislava, Berlin, Belgrad, Helsinki, Atena, Cairo, Alexandria; 1961 – Geneva, Viena; 1962 – Havana; 1963 – Varşovia; 1964 – Roma, Phenian; 1965 – Milano; 1966 – Londra.

Participări la expoziţii internaţionale: 1958 – Veneţia (Bienala), Moscova; 1965 – Berlin; 1968 – Linz.

Premii: 1941 — premiul «Anastase Simu»
1958 — premiul I de grafică al Uniunii Artiştilor Plastici
1964 — premiul I de grafică al Uniunii Artiştilor Plastici





	3
	4
1, 2	5

1. Pescar pășind din barcă — gravură în acva-forte imprimată în negativ

2. Dans pădurenesc — proiect pentru gravură policromă

3. « Măști de cuci », Brănești — desen și acuarelă

4. Junii din Brașov spre Pietrele lui Solomon — desen

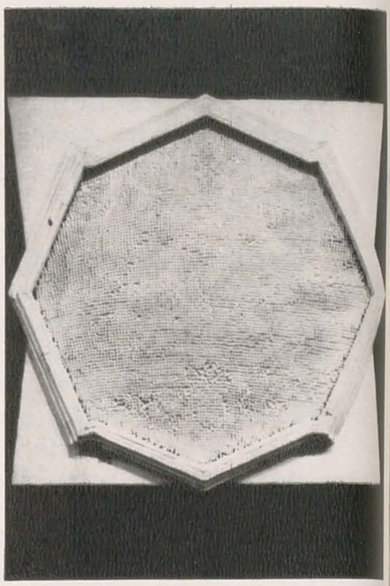
5. Scenă cîmpenească, Maramureș — desen colorat

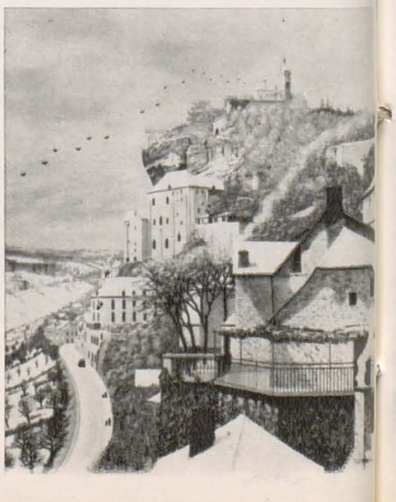
În gravură caut să ajung la o policromie complexă și intens picturală. Printr-un procedeu personal, folosind materiale noi și făurindu-mi o tehnică proprie, am realizat pînă acum trei gravuri policrome care au, poate, ceva aparte.

În desen caut să redau mișcarea și îmi place avîntul liniei. Arta trebuie să se bucure de o mare libertate și să se apere de prejudecăți și sentințe, iar în ce privește stilurile cred că Voltaire avea dreptate spunînd că toate sînt bune, în afară de cel plicticos. Nu pot suferi teoriile și părerile sofisticate.

MARIANA PETRAȘCU

CORESPONDENȚĂ
DIN
PARIS





Salonul „Comparaisons — 1969"

La a XV-a ediție, salonul Comparaisons deschis în martie-aprilie curent, în sălile Wilson ale Muzeului de Artă Modernă din Paris, continuă să fie locul de întîlnire unde coexistă, se poate spune, toate formulele plastice contemporane — o diversitate de cercetări, de drumuri, de tendințe. Naivii cu Ivan Lackovic, Roger Delaporte, Emile Sabouraud; expresioniștii cu Henry deWaroquier, Jansen, René Leleu; op-art-iștii cu Victor Vasarely, Raphaël Soto, Yvaral; letriștii cu Jacques Spacagna, Isidore Isou, Jean-Paul Curtay; abstracții lirici cu Serge Poliakoff, grupul realității poetice cu Frédéric Vidalens și François Baboulet se întîlneau aici într-o atmosferă de coexistență pașnică. În sala realității sensibile, pictorul Horia Damian expune Octogonul galben, care se înscrie pe linia ultimelor sale căutări mult apreciate de critica pariziană, în expoziția personală din toamna anului 1968.

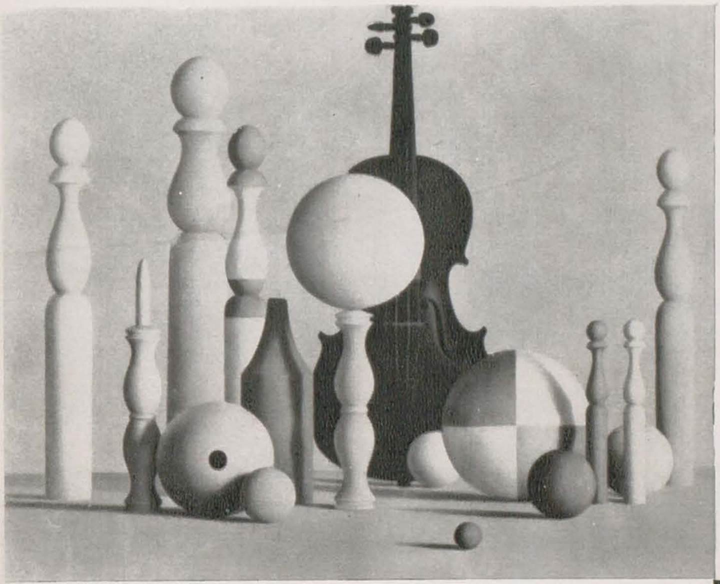
Intenționînd, deci, prezentarea complexității artei moderne, salonul total — cum îl denumește Raymond Charmet în prefața catalogului — cuprinde o serie de grupări, reprezentînd fiecare un climat estetic, o orientare a gustului și stilului și nu o teorie formalizată.

În organizarea expunerii și în gruparea artiștilor pe săli s-a ținut seama de afinitățile lor estetice și stilistice, salonul căpătînd astfel un intenționat caracter analitic, aproape inventar al formelor plastice contemporane.

Această libertate nu a însemnat și « toleranță totală » în acceptarea operelor. Comparaisons reprezintă « un salon total și în același timp selecționat », după aprecierea lui Raymond Charmet.

Se pare că totuși, incluzînd chiar și experiențele picturale ale cimpanzeului Pat — fapt care a determinat retragerea unor artiști — salonul a depășit limitele toleranței, înțeleasă în sensul bun al cuvîntului. Trecînd însă peste acest aspect putem fi de acord cu Denys Chevalier care vede în Comparaisons « o acceptare respectuoasă a tuturor eforturilor, a tuturor sincerităților și formelor de expresie. . . »

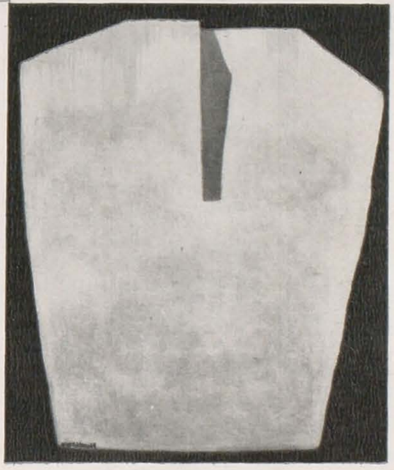
M. D.

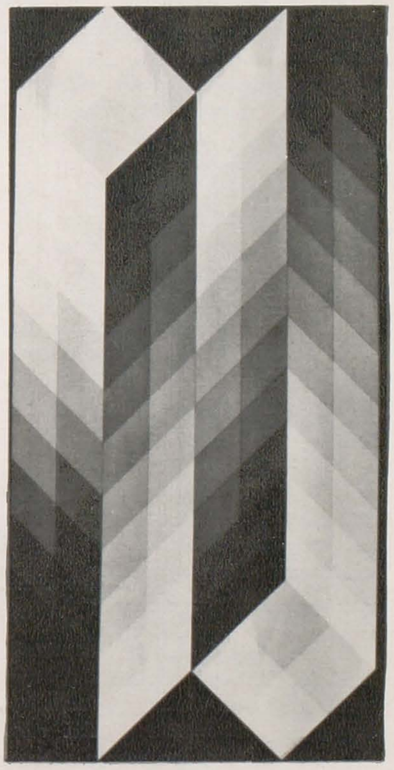


Georges Cheyssial: Compoziţie

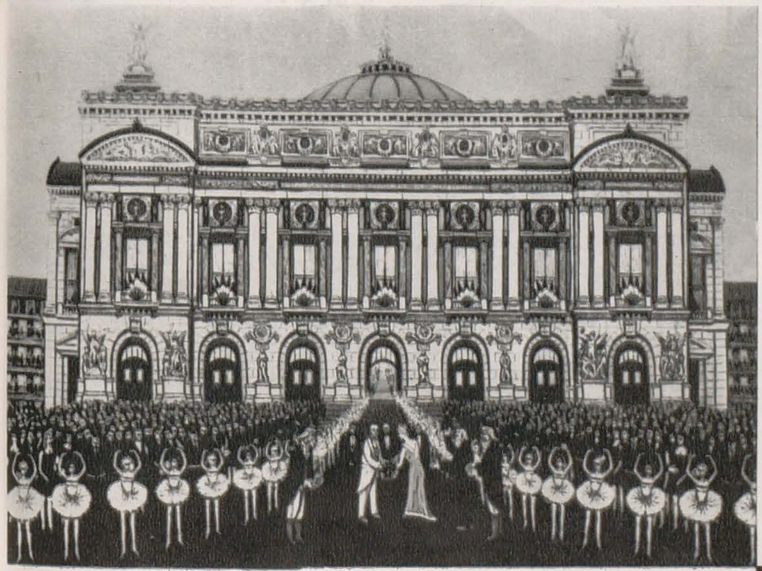
Frédéric Vidalens: Obiecte

Serge Poliakoff: Compoziţie abstractă





André Salaun: Recepţie la Operă



Achiam: Bărbat la microscop ▶

Victor Vasarely: (Tridim—FF) 1968

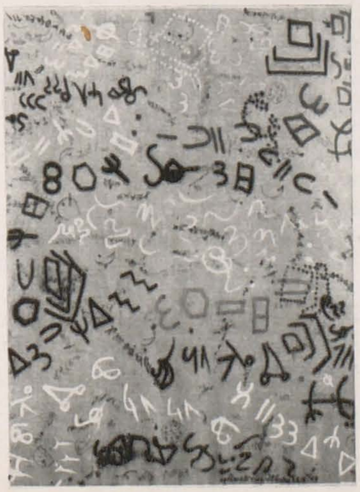
Shintaro Adachi: Colecţie de obiecte

Thébaud Noel: Sculptură

◀ Horia Damian: Octogon galben

René Leleu: « Job »

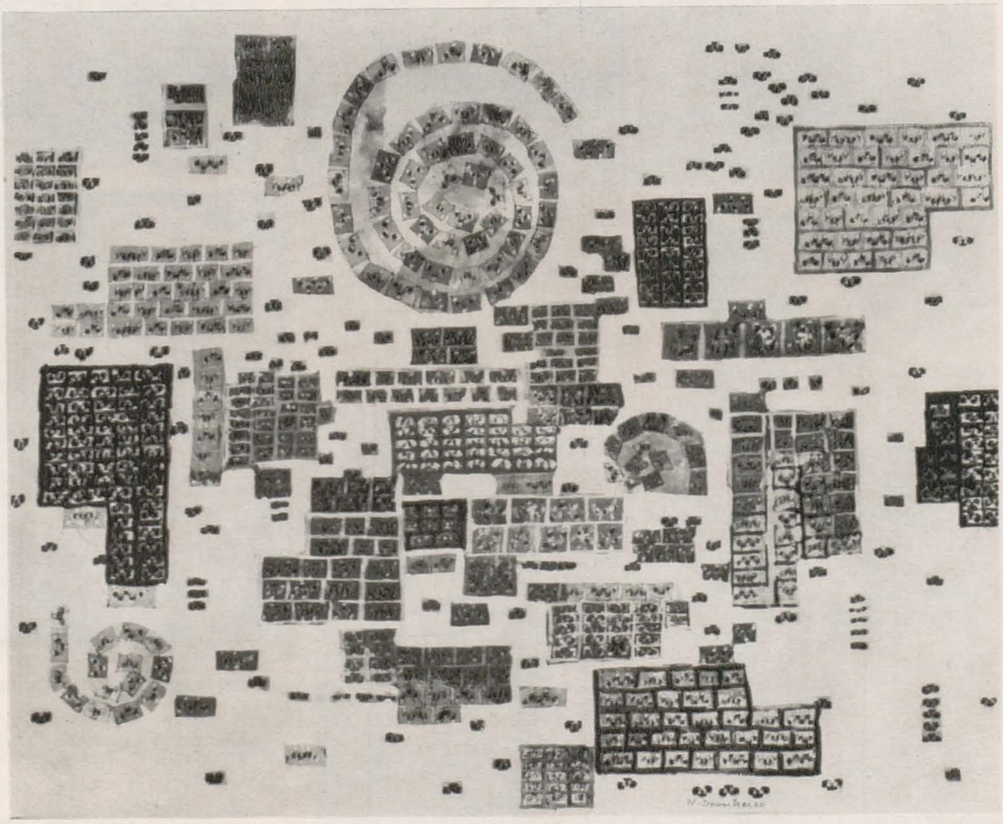
Roger Delaporte: Zăpadă la Rocamadour



Jean-Paul Curtay: Apeïros n° C.CK.

DENYS CHEVALIER

NATALIA DUMITRESCU
Invitație la o călătorie interioară



Tablouri făcute pentru a fi privite, desigur, așa cum trebuie să fie picturile create cu mijloace tradiționale și totodată cu fantezia spiritului și a inimii, dar care sînt (în primul rînd poate) și instrumente ce au privilegiul de a suscita ecloziunea unor reverii nedefinite, ca acele duioase și poetice imagini pe care o întîmplare neprevăzută sau abia întrezărită, le face să răsară din amintirile aproape uitate ale copilăriei.

Într-adevăr, cînd privesc labirinticele compoziții ale Nataliei Dumitrescu, brăzdate de culori vii, cu scriitura lor colțuroasă sau șerpuită, cu nenumărate întortocheri și ocolișuri, compoziții ce se înfășoară și se desfășoară în jurul cîtorva puncte tainice, mi-e imposibil să nu mă gîndesc la acele parcursuri complicate din șotroanele copilăriei mele sau, mai exact, la acele imagini compartimentate în care hazardul zarurilor arăta calea Destinului și care se numeau pe atunci (și fără îndoială așa se numesc și acum) «Jeu de l'Oie». Erau acolo o mulțime de compartimente mici, colorate naiv, în stilul popular al pozelor din Epinal, iar încîlceala aparent ilogică a acestor compartimente (căreia oricînd puteai să-i dai noi și din ce în ce mai bogate interpretări) constituia pentru mine un izvor perpetuu de încîntare, întrutotul comparabilă cu aceea stîrnită de pînzele Nataliei.

Prin aceleași dedaluri optice, înaintînd anevoie, întîmpinam mii de situații diferite și neașteptate, piedici și capcane, pînă la divina surpriză a triumfalului rezultat final.

Toate laolaltă, evocate, transpuse, sublimate prin magia plasticei, le regăsesc acum în recentele picturi ale artistei.

Am vorbit mai sus de caracterul labirintic al organizării suprafețelor sale. În realitate, cu toate că un fir al Ariadnei, estetic, este aproape indispensabil pentru ca ele să poată fi bine înțelese, ar fi trebuit de fapt să spun: extrema compartimentare și fracționare, în forme patrunghiulare, aidoma unor imaginare cărți de joc, întinse pentru niște inedite «pasențe».

Știu bine că unii — desigur cu deplină bună credință — au văzut în aceste pînze (care mereu îmi duc gîndul la jocuri), prefigurări de cetăți ale viitorului, planuri de anticipație închipuite cu rețeaua lor de drumuri și căi de comunicație. . . Cît despre mine, nu la asemenea interpretări mă îmbie picturile acestea, ci mai degrabă să fac cu ajutorul sensibilității, o plimbare înlăuntrul lor.

Plimbarea — țin să precizez acest lucru pentru călătorii fără experiență —, nu este lipsită de risc, de riscul de a te pierde. Vreau să spun prin asta, de a se pierde pe sine cu adevărat. Dar nu este oare admirabil să ni se ofere prilejul de a ne simți eliberați de un eu apăsător, opac și dur pe care anii îl îngreuiază fără îndurare, din ce în ce mai mult?

În plus, la capătul strădaniei se află răsplata, iar la sfîrșitul acestei uitări redescoperi, regăsești, dacă nu chiar copilăria, dar cel puțin esențialul ființei tale. De cîte ori nu mi s-a întîmplat să mă rătăcesc prin meandrele și sinuozitățile prin care m-a purtat Natalia? Și cu fiece experiență, după o vreme mai mult sau mai puțin îndelungată, aveam senzația că revin la suprafață cu spiritul mai liniștit, limpezit, sprinten chiar, ca după o baie în fîntîna Tinereții fără bătrînețe.

Cred că principala însușire a unei astfel de picturi, sinceră și proaspătă ca un izvor sau ca o legendă populară (ceea ce nu exclude o formulare extrem de savantă), este aceea că acționează ca un balsam binefăcător asupra hipersensibilităților contemporane.

Dar, la urma urmei, ce ne pretinde Natalia pentru a fi receptivi la farmecul artei sale? Încredere, o anumită candoare, puțină dragoste. În fond, nu prea mult, sau foarte mult. Depinde de dumneavoastră.

În romînește de IRINA FORTUNESCU

L'architecture d'aujourd'hui

Dedicat lui Louis Kahn, una dintre personalitățile proeminente ale arhitecturii contemporane, numărul 142 (februarie-martie 1969) prezintă, în studii și succinte articole însoțite de o bogată ilustrație, operele create de aceasta în anii 1963—1969 (Palatul Congreselor din Veneția, Philadelphia College of Art, Kimbell Museum of Art, Dacca, a doua capitală a Pakistanului etc.). Am reținut, de asemenea, integrate în context amintirile emoționante ale lui Willy Seernels despre Louis Kahn — profesorul.

Iskusstvo

Omagiind centenarul nașterii lui Lenin, nr. 4/1969 al revistei moscovite se deschide cu un pertinent studiu semnat de G. Kunițîn, *Criteriile leniniste în aprecierea artei*. Aceluiași eveniment îi sînt consacrate rîndurile artistului poporului V. Pinciuk, mărturii despre monumentul lui Lenin, pe care sculptorul l-a realizat în bronz și granit la Kremlin, cu doi ani în urmă.

O interesantă discuție în jurul mesei rotunde, organizată de redacție, dezbate probleme ale artei monumentale: *Arta monumentală ieri, azi și mîine*. Întrebările și, implicit, răspunsurile se referă la rolul monumentelor în viața societății, la integrarea artei monumentale în contemporaneitate, în primul rînd, prin realizarea sintezei artă-arhitectură. Răspunsul concret însă, sînt de părere participanții la discuții, îl vor da, prin propria lor operă, artiștii înșiși.

Evocatoare și documentate sînt paginile consacrate istoriei artei sovietice (*Viața artistică la Moscova și Petrograd în 1917* de V. Lapșin); cuprinzătoare — rubricile « Cultura sovietică multinațională », « Viața artistică în Uniunea Sovietică » ș.a.

Taide

Recentul număr al revistei finlandeze (martie-aprilie a.c.) informează, în editorial, despre noul proiect de îmbunătățire a condițiilor de lucru ale artiștilor și oamenilor de știință finlandezi.

După cronica expozițiilor din țară, este prezentată *Ars 69 Helsinki*, a doua expoziție internațională organizată de Academia finlandeză, sub semnul promovării unei arte contemporane a cărei imagine s-a conturat la Bienala de la Veneția, la expoziția Dokumenta (Kassel) și la Trienala de la Milano.

D'ars

Condusă de Oscar Signorini, revista își propune să prezinte cititorului studii și analize documentate asupra complexei și vastei panorame a artei contemporane.

Ilustrațiile, bine alese, stimulează interesul pentru lectura textelor, care, scrise de personalități de prim rang, evidențiază și confirmă mesajul unor artiști și al artei din zilele noastre. Prezentarea panoramică a mișcării artistice internaționale atrage și menține atenția cititorului.

Articolul introductiv al recentului număr (dublu), 43—44/1969, semnat de cunoscutul critic belgian Emile Langui, este consacrat premiilor acordate vara trecută la Bienala de la Veneția, fiind ilustrat de reproducerile operelor premiate.

Analiza lucrărilor Congresului de la Rimini din 1968 (articole semnate de Silvio Ceccato, Attilio Marcolli, Filiberto Menna și concluziile, de Giulio Carlo Argan) structurează o problemă pregnantă și actuală: « orașul și designer-ul ».

Revista publică relatări despre viața artistică contemporană a Elveției (text de Jean-Luc Daval) și a Iugoslaviei (Irina Subotic); aduce informații privind proiectele de lucru ale unor artiști din New York, Milano, Roma, Paris, Tokio, Buenos Aires, Sao Paulo; abordează ,în general, o tematică bogată: *O nouă tendință ornamentală* de Klaus Hoffmann, *Livinus, știința și tehnica* de Renata Chiarla, *Centrul național de artă contemporană și activitatea artistică la Paris* de Simone Frigerio.

Relevante sînt, de asemenea, relatarea despre a *XX-a Adunare generală a Asociației internaționale a criticilor de artă* semnată de Tony Spiteris, articolul *Kupka și Sima, doi artiști cehoslovaci ai școlii pariziene* de Miroslav Lamac și considerațiile, ponderate, cu privire la distribuirea premiilor San Fedele (G. Kaisserlian), Ramazzotti (F. Solmi) și Lignano (R. Wedewer).

Obișnuitele rubrici dedicate ciberneticii (Lynx), televiziunii (V. Buonassisi), teatrului (R. Jacobbi), cinematografiei (M. Morandini) și poeziei, prezentarea unor artiști tineri sau consacrați, numeroasele știri și comentarii cu privire la evenimentele artistice din Italia și din străinătate, completează sumarul revistei.

Bildende kunst

Axat mai ales pe probleme de arhitectură și urbanism, numărul 4/1969 reia tema sintezei dintre artele plastice și arhitectură, a modalităților de colaborare organică și creatoare dintre arhitecți și artiști (*Idei figurative ale arhitecturii medievale* de Fr. Möbius, *În avanposturile Renașterii — din istoria arhitecturii Saxoniei la finele evului mediu* de Sybille Harksen, *Piețe armonioase — o sarcină urbanistică*).

Realizarea tehnică și plastică a unor mari panouri murale, discutată de Erika Neumann în articolul *Simbolurile timpului nostru* (pe marginea unor lucrări de Walter Womacka) precum și problemele abordate de Hubert Schiefelbein în articolul *Elementele decorative din panouri perforate* marchează preocupările de integrare a artelor în arhitectură. Răspunzînd întrebărilor redacției, sculptorul Gerhard Geyer explică geneza și sensurile monumentului ridicat la Weimar în memoria lui Albert Schweizer, monument pe care l-a conceput ca pe un grup sculptural, menit să redea, prin efecte simple, adînca umanitate a personajului.

La galerie des arts

Din numerele lunii aprilie (68 și 69) reținem mai ales paginile dedicate pictorului Henri Manguin, acest « prinț al culorii și al naturii luxuriante » de la a cărui moarte s-au împlinit recent 20 de ani. Viața și opera sa sînt evocate de Raymond Cogniat, Dunoyer de Segonzac, Charles Terrasse, și exemplificate prin numeroase reproduceri, majoritatea în culori.

În jurul mesei rotunde, *Arhitecții de interioare*, se discută din nou despre activitata arhitectului-decorator, despre profilul său bine conturat în raport cu cel al arhitectului-constructor, care, prin formația sa și datorită timpului restrîns și mijloacelor reduse de care dispune, nu mai poate îndeplini și funcția de decorator, din ce în ce mai importantă astăzi.

De reținut, de asemenea, articolul *Construcțiile de locuințe, simbol al unei civilizații*, de Jean Salobert-Daries, un pertinent studiu asupra urbanismului actual, în care autorul sugerează posibilități ale urbanismului de mîine.

Interesantă ca idee — ancheta *Cine a inventat arta abstractă?*, un dicționar al pionierilor abstracționismului, pe care-l semnează Sonia Delaunay, Nina Kandinsky, Alberto Magnelli, Paul Mansuroff.

Goya

Numărul 88 al revistei bimestriale madrileze cuprinde o analiză detailată a vieții și a principalelor lucrări ale pictorului Pedro de Campana, considerat ca cel mai important dintre artiștii străini — era flamand de origine — care au trăit în Spania, la confluența dintre Renaștere și Baroc (*Arta lui Pedro de Campana* de José Camón Aznar).

Rolul filateliei în apropierea operei de artă și calitatea reproducerilor realizate pe mărci poștale sînt discutate de Juan Antonio Gaya-Nuno (*Filatelia, o nouă cale spre educația artistică*); Edward Mattos publică un articol despre arta pictorilor americani din secolele XVIII și XIX, care « au știut să dea, cu umor și luminozitate, o imagine fidelă a spiritului timpului » (*Naivii americani*).

Zece ani de arhitectură germană: 1958—1968 de Simón Marchán, trece în revistă cele mai importante construcții și centre culturale ridicate în **acest timp** în Germania federală: Opera și Teatrul Municipal din Köln, Opera și teatrul din Frankfurt, teatrele din Bonn și Stuttgart, mari muzee (Duisburg, Krefeld s. a.), școli și universități. Mai curînd reportaj decît analiză critică, articolul ar putea fi un punct de plecare pentru viitoare discuții.

Încredințată profesorului Lode Seghers, de la Universitatea din Bruxelles, rubrica « Bursa artelor peste hotare » inaugurată cu acest număr, își propune să comenteze cele mai importante achiziții de opere de artă în marile centre ale artei mondiale.

Le Monde

Ziarul Le Monde din 7 aprilie, recenzînd la rubrica « Revista Revistelor » cuprinsul periodicului *La Revue du Louvre et des Musées de France* nr. 1/1969, remarcă amplul studiu intitulat *Le secret du « Baiser » de Brancusi* semnat de Barbu Brezianu. Recenzentul arată că articolul dezvăluie împrejurările în care sculptorul român a ridicat în 1910, în cimitirul Montparnasse, monumentul *Sărutul*. Destăinuirile doamnei Clara Marbé, cea mai bună prietenă a aceleia care se află sub lespedea mormîntului, amică deopotrivă a lui Modigliani, Brâncuși, a Mariei Laurencin — constituie baza articolului lui Barbu Brezianu.

M. PĂLĂNCEANU

NOUL REGULAMENT PENTRU ACORDAREA PREMIILOR DE CREAȚIE ALE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

În ședința sa din 24—26 aprilie 1969, Comitetul de Conducere al U.A.P. a aprobat un nou regulament pentru acordarea de premii, propus de Biroul executiv.

Pe baza acestui regulament ale cărui principii urmăresc promovarea creației plastice originale în spiritul culturii umaniste, stimularea celor mai bune forțe artistice ca și intensificarea eforturilor de integrare a artei în viața socială, vor fi acordate anual următoarele premii:

A. MARELE PREMIU AL UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

Se acordă artiștilor, membri ai Uniunii Artiștilor Plastici, cu o activitate susținută, pentru lucrări remarcabile prin mesajul lor, prin originalitatea concepției și calitățile formale, ca recunoaștere a contribuției aduse la îmbogățirea patrimoniului artistic național.

Premiul se poate acorda și criticilor după criterii similare.

Premiul este în valoare de 25.000 lei.

B. PREMIILE PE DISCIPLINE

Cîte 1 premiu de 15.000 lei — pentru fiecare disciplină:

— artă monumentală și monumental — decorativă
— pictură
— sculptură
— grafică
— artă decorativă
— scenografie
— critică.

Aceste premii se acordă membrilor Uniunii Artiștilor Plastici pentru lucrări de valoare deosebită prezentate în expoziții personale sau colective sau în cadrul altor manifestări din țară sau străinătate.

În domeniul criticii, premiul se atribuie pentru volume editate, pentru studii și articole publicate, care aduc o contribuție originală la cunoașterea, interpretarea și aprecierea unor fenomene, a operei unor artiști.

C. PREMIUL CRITICII — de 10.000 lei

Se atribuie la recomandarea biroului secției de critică, membrilor Uniunii Artiștilor Plastici pentru o lucrare ce se impune printr-o gîndire plastică originală, indicînd o direcție cu perspective de dezvoltare.

D. PREMIUL TINERETULUI — de 10.000 lei

Se acordă tinerilor artiști — pînă la 30 de ani — care se disting în mod deosebit prin lucrări de debut prezentate în expoziții.

E. PREMIUL PROTOTIPULUI — de 10.000 lei

Se acordă artiștilor, membri ai Uniunii Artiștilor Plastici și absolvenților institutelor de arte plastice pentru un prototip în domeniul artei decorative ori al obiectelor utilitare, acceptat în vederea multiplicării de Combinatul Fondului Plastic sau o întreprindere industrială.

F. PREMIUL REVISTEI « ARTA » — de 10.000 lei

Se acordă membrilor Uniunii Artiștilor Plastici, pentru lucrări prezentate într-o expoziție personală sau colectivă, ori în alte forme de manifestare, apreciate de un juriu al revistei « ARTA » alcătuit din 9 persoane, artiști și critici, care nu intră în componența juriului desemnat pentru celelalte premii.

În afara premiilor prevăzute, Comitetul Uniunii Artiștilor Plastici poate acorda un număr de maximum 10 mențiuni anuale în valoare fiecare de 2.000 lei, pentru încurajarea activității artistice și critice a tinerilor, membri ai Cenaclului Uniunii Artiștilor Plastici.

De asemenea, creatorii populari vor fi încurajați anual prin premii, pe ramuri specifice de creație, în limita unui fond de 10.000 lei.

Regulamentul stabilește că acordarea premiilor revine unui juriu, desemnat de Comitetul de conducere. Deciziile juriului, luate prin vot secret sînt definitive.

Răspunzînd invitației Comitetului de direcție al *Centrului Internațional de Ceramică*, cu sediul la Roma, sculptorul Patriciu Mateescu, secretar al U.A.P., a participat la Seminarul internațional « *Ceramica în arhitectură* », care a avut loc, la Cava di Tirreni (Salerno), între 6 și 8 iunie a.c. Sculptorul român a participat, de asemenea la lucrările Adunării Generale a *Academiei Internaționale de Ceramică* (cu sediul la Geneva, Musée d'Ariane), care s-au desfășurat între 27 și 29 iunie a.c. la Stuttgart.

*

Între 20 mai și 9 iunie ne-a vizitat țara, în cadrul schimbului dintre uniunile artiștilor plastici din România și din Republica Democrată Germană, criticul de artă dr. Annelies Tschofen, membră în secretariatul U.A.P. din R.D. Germană.

*

Între 15 mai și 5 iunie a.c. sculptorul sovietic D.I. Mitlianskii ne-a vizitat țara, în cadrul schimbului dintre uniunile artiștilor plastici din România și din Uniunea Sovietică.

*

Nadir Abdurahmanov, secretar în conducerea U.A.P. din U.R.S.S., și Galia Schumiantzkaia, referent în probleme externe al U.A.P. din U.R.S.S., ne-au vizitat țara, între 15 și 23 mai a.c. Cu acest prilej, a avut loc, la sediul din București al U.A.P., semnarea unui protocol suplimentar pe anul 1969, în cadrul colaborării dintre uniunile artiștilor plastici din România și din U.R.S.S.

R.

RÉSUMÉ

LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENE

En poursuivant son analyse de la peinture roumaine moderne (v. «Arta» nr. 3), Vasile Varga relève son appartenance à la sphère de la culture orientale en situant ses tendances caractéristiques dans les coordonnées d'une esthétique qui exprime la primauté de l'esprit. Il constate ainsi dans la peinture roumaine moderne, une direction divergente de l'esthétique occidentale édifiée sur les préceptes de la Renaissance. Si l'influence occidentale pénètre discrètement au début du XIX-ème siècle, l'adoption du mode de vie occidental (institutions, art, mœurs) ne se produit qu'au milieu du siècle. Pourtant la structure spirituelle demeure dans son tréfonds rattachée au concept stylistique de la tradition orientale en peinture. « L'art issu de ces régions a gardé constamment — affirme l'auteur — son caractère d'humanité en atténuant les extrêmes — autant la rigueur du byzantin grec que les excès sensoriels de l'occident. Cette constante est justement la caractéristique de la culture roumaine. . . et, peut-être, l'une des causes déterminantes qui ont tenu les peintres roumains à l'écart des manifestations sensorielles extrémistes de facture académiste, réaliste ou impressioniste ». Si avant le XIX-ème siècle la tradition de la peinture laïque de chevalet est inexistente chez nous, on en trouve par contre la grande tradition de la peinture murale et des icônes. Et lorsqu'à la fin du XIX-ème et au début du XX-ème siècles se configure l'identité de la peinture roumaine moderne, le procès se produit moins par l'assimilation de l'expérience de l'art occidental que par le raccordement aux données esthétiques de la tradition de notre propre passé.

TRIENNALE '69 — LES ARTS DÉCORATIFS

A l'occasion de l'Exposition Républicaine des Arts Décoratifs, nous publions dans le présent numéro de notre revue la chronique de Paul Petresco et un entretien avec l'architecte Ludwig Schultheiss de Hambourg, l'éditeur de la revue « Kunst und Handwerk».

En faisant le tour d'horizon de l'exposition M. Ludwig Schultheiss considère que la Roumainie pourrait apporter une importante contribution au développement de l'art européen et mondial. « L'expositi-on — affirme M. Ludwig Schultheiss — témoigne de la présence de deux tendances : l'une qui cherche à pénétrer dans le patrimoine de l'art universel par l'entremise des valeurs de l'art populaire transposées en formes modernes » et l'autre qui « représente la matérialisation d'un mode universel de penser et de sentir, l'expression d'une attitude intellectuelle et philosophique créatrice ». M. Ludwig Schultheiss observe l'essor de la tapisserie et de la céramique et relève la présence de quelques artistes remarquables. En conclusion il émet quelques opinions sur la situation actuelle et les perspectives de l'art décoratif à notre époque.

UN REMARQUABLE PEINTRE D'ICÔNES SUR VERRE: MATEI PURCARIU SURNOMMÉ TZAMFOREA

Dans l'article qu'il lui consacre, Ion Tataru présente Matei Tzamforea (1836 — 1906) comme l'un des plus originaux peintres populaires d'icônes sur verre, de Transylvanie. Ses sources sont nombreuses : manuscrits enluminés, icônes sur bois, xylogravures roumaines et étrangères (grecques et russes notamment), les livres saints, calendriers, litographies.

Malgré la diversité de ses thèmes, trois semblent le préoccuper plus particulièrement : La Vierge de Douleur, Saint Elie et le Jugement Dernier. Matei Tzamforea n'est pas un simple copiste; c'est un interprète original qui assimile le thème, puis l'amplifie et le transforme selon son goût et sa fantaisie. S'il respecte, par exemple, le schéma général de la scène du Jugement Dernier, réproduite dans une série de gravures grecques ou dans l'imagerie d'Epinal, les personnages, les détails ou le groupe des pêcheurs sont bien à lui. Sa maîtrise est évidente surtout dans l'adaptation et la localisation des thèmes. Les personnages — surtout dans les scènes inspirées de la Bible — sont le plus souvent vêtus comme les paysans de son village natal; ses icônes sont peuplées de femmes filant la laine, de bergers, et de petits chanteurs de noëls etc. Conteur inné Matei Tzamforea place ses narrations dans le cadre familier de la campagne.

DEUX THÈMES DANS L'ART FANTASTIQUE DU MOYEN-ÂGE

En manifestant son intérêt pour la vision fantastique dans l'art, le poète A.E. Bakonski se propose d'examiner deux thèmes qui, selon son opinion, sont caractéristiques pour l'art fantastique du moyen-âge : les *métamorphoses* et ce qu'il désigne par le terme *d'érotisme refoulé*.

L'auteur constate que le thème des métamorphoses a de nombreux aspects : la *réductibilité des règnes* (antropomorphe, zoomorphe, végétal), la *métaphore de la connaissance et de la sagesse*, *la tentation de la perfection et des origines*. L'auteur étudie ensuite les différents sens de la métamorphose : la végétation antropogène, l'arbre de la vie etc.

A.E. Baconski analyse ensuite les manifestations de l'érotisme anxieux dans les anciennes miniatures et cherche à découvrir le sens de ces manifestations dans l'œuvre de Bosch.

IOAN ANDREESCO — DESSINATEUR

Ioan Andreesco — personnalité brillante de l'école roumaine de peinture — occupe une place à part dans l'histoire des arts plastiques de notre pays. Son œuvre ajoute une dimension nouvelle à la peinture roumaine moderne : celle de l'interrogation aïgue devant les problèmes fondamentaux de l'existence humaine. Étrangères à toute évocation idyllique, les représentations de cet artiste s'en tiennent à l'essentiel; les moyens d'expression, en plein accord avec la substance spirituelle de la peinture, avec une poésie qui n'est pas celle de l'éphémère, atteignent un maximum de concentration.

En tant que dessinateur, Ioan Andreesco est assez peu connu par le grand public. Le critique d'art Radu Bogdan — l'auteur d'une monographie en cours de parution aux Éditions Meridiane — s'occupe dans son article de cet aspect de l'œuvre du peintre.

En nombre restreint, ses dessins sont executés avec une finesse des détails qui frise la minutie; le contour, très précis, emprisonne la forme comme s'il avait peur qu'elle ne s'échappe. Parfois un sentiment de liberté traverse ses images, alors le dessin s'anime, le trait devient mobile, nerveux, spontané.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		3
VASILE VARGA	La peinture roumaine dans une perspective européene (II)	5
Triennale '69 — Les Arts décoratifs		7
PAUL PETRESCO	Vers une configuration originale	8
* * *	Entretien avec M. Ludwig Schultheiss	10
ION TĂTARU	Un remarquable peintre populaire d'icônes sur verre: Matei Purcariu surnommé Tzamforea	14
ANDRÉ VERLON	Le montage — peinture	18
A. E. BAKONSKI	Deux thèmes dans l'art fantastique du Moyen-Âge	21
RADU BOGDAN	Ioan Andreesco — dessinateur	24
Ateliers	Grigore Vasile, Mariana Petrașcu, Ioan Gânju	28
Correspondance de Paris		
M. D.	Le Salon des Comparaisons — 1969	34
DENYS CHEVALIER	Nathalie Dumitresco — invitation à un voyage intérieur	36
La revue des revues		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		3
ВАСИЛЕ ВАРГА	Румынская живопись в европейской перспективе (II)	5
Тригодичная выставка ,69. Декоративное искусство		7
ПАУЛ ПЕТРЕСКУ	К оригинальной конфигурации	8
* * *	Беседа с г-ном *Людвигом Шультхейссом*	10
ИОН ТЭТАРУ	Большой мастер иконописи — Цымфоря	14
АНДРЭ ВЕРЛОН	Монтаж — живопись	18
А. Е. БАКОНСКИ	Два мотива средневековой фантастики	21
РАДУ БОГДАН	Иоан Андрееску рисовальщик	24
Ателье		
	Григоре Василе, Мариана Петрашку, Иоан Гынжу	28
Корреспонденция из Парижа		
М. Д.	Салон Comparaisons — 1969	34
ДЕНИ ШЕВАЛЬЕ	Наталия Думитреску. Путешествие по внутреннему маршруту	36
Обзор международной прессы		37

Couverture I: MATEI PURCARIU surnommé TZÂMFOREA: *Le Jugement Dernier* — peinture sur verre, 1893 (Coll. Hrandt Avakian)

Couverture II: PATRICIU MATEESCO: La décoration du hall du restaurant « Ceahlău », de Piatra Neamtz — métal.

Couverture IV: RITZI IACOBI: Tapisserie

На первой странице обложки: Матей Пуркариу по прозвищу Цымфоря. Страшный суд, живопись на стекле, 1893 (колекция Храндт Авакиан, Бухарест)
На второй странице обложки: ПАТРИЧИУ МАТЕЕСКУ. Орнамент на металле. Холль ресторана Чахлэу, Пиатра-Нямц.
На четвертой странице обложки: РИЦИ ЯКОБИ. Ткань.

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 • *Administrația*: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541